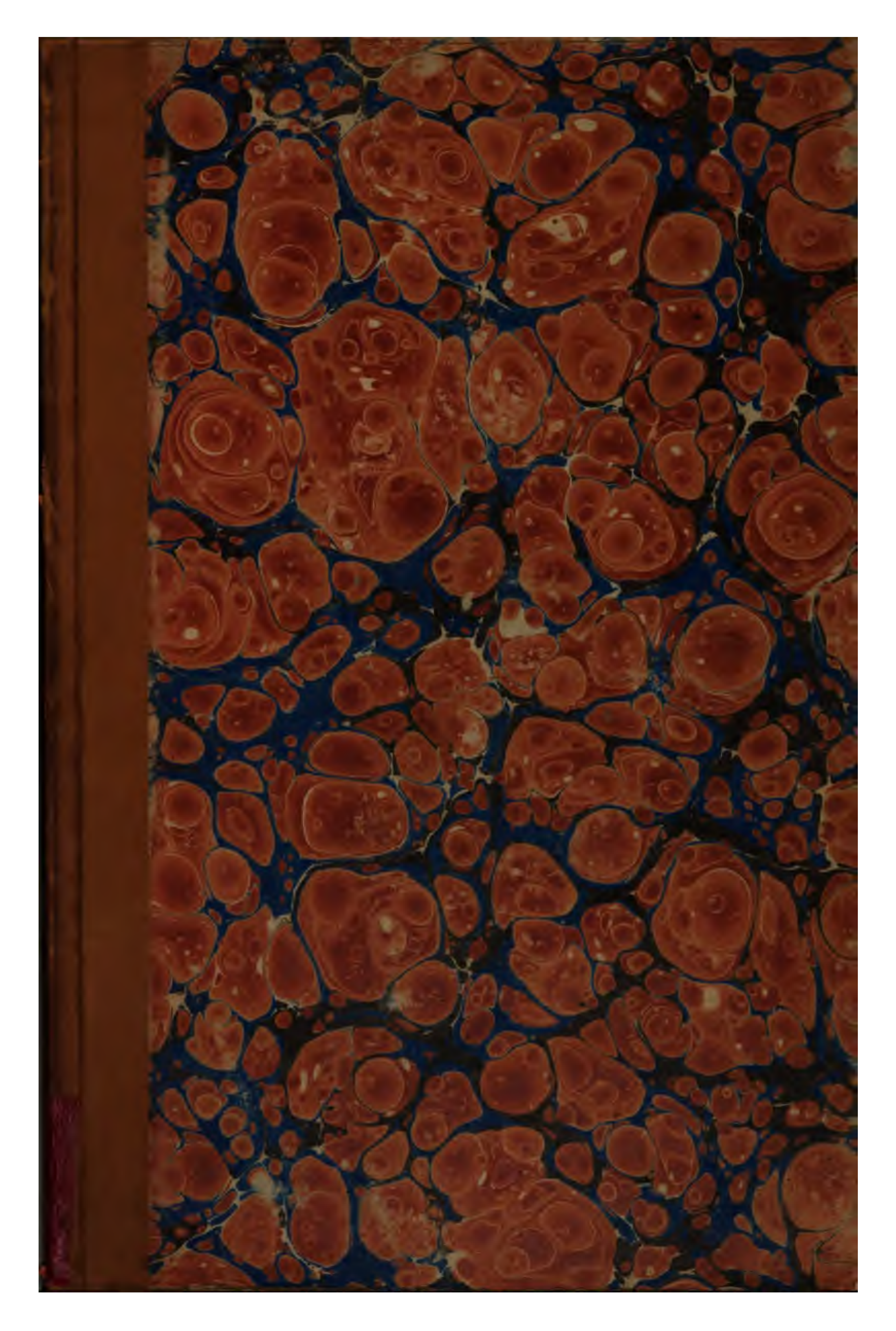



600032848V





VOYAGE ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE

Progredi sed honorare patres.

VOYAGE
ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE
DANS L'ANCIEN
ROYAUME DE NAVARRE

PAR

M. CÉNAC-MONCAUT

CHEVALIER DE L'ORDRE ROYAL DE CHARLES III (D'ESPAGNE),
MEMBRE DU CONSEIL GÉNÉRAL DU GERS,
DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES LETTRES DE TOULOUSE,
AUTEUR DE L'HISTOIRE DES PYRÉNÉES ET DES RAPPORTS INTERNATIONAUX
DE LA FRANCE AVEC L'ESPAGNE, ETC., ETC.



TARBES
CHEZ TH. TELMON, IMPRIMEUR-ÉDITEUR,
PLACE DU MAUBOURGUET.

PARIS
CHEZ DIDRON, LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE,
RUE ST-DOMINIQUE.

— 1857 —

TABLE DES MATIÈRES

ÉPOQUE ROMANE.

	Pages
Olague, Sororem, Billalba, Quatroventos	5
Noaïn et Olite	7
La Madelaine de Tudèla	11
Rapports de l'architecture navarraise avec celle du Béarn	13
Église des Templiers de Sanguessa, le porche	14
La satyre du moyen-âge contre la femme	21
Intérieur de l'église	29
Bas-relief du pont de Sanguessa	31
Cathédrale de Tudèla, plan général	32
Les deux portes et le cloître roman	35
Le porche de la basilique	38
Influence de l'iconographie chrétienne sur la poésie du XVI[me] siècle	48
Détails intérieurs, tombeaux, boiseries du chœur	49
Tableaux de la sacristie	52
St-Nicolas de Pampelune	56
Division des villes navarraises en plusieurs quartiers	59
Église de San Yago de Sanguessa	60

STYLE GOTHIQUE.

San Francisco de Sanguessa	62
Mendibi, Montréal, Salinas, Caparosso	63
Haine des Espagnols contre les arbres, le chanoine Pignatelli	64
Église de San Salvador de Sanguessa	66
St-Saturnin de Pampelune	67
Bas-reliefs intéressants	69
Cathédrale de Pampelune, chapiteaux romans	71
Dispositions générales	73
Inscriptions tumulaires	76
Le chœur, tombeau de Charles-le-Noble	77
Boiseries	78
Le cloître de Pampelune, porte d'entrée	82
Tombeaux et bas-reliefs	87
La salle du consistoire	89
La salle précieuse	91

Le réfectoire et les cuisines. 97
Chapiteaux de la galerie de l'est. 103
Extérieur de la cathédrale 110

STYLE DE LA RENAISSANCE.

St-Ignace, Valtierra, Olite, St-Pierre de Tafalla, Sta-Maria de Tafalla. 113

MONUMENTS CIVILS ET CHATEAUX.

Le pont de Tudèla. 117
Pont de Sanguessa 123
Alto de Urada, Thièbes. 124
Elio, Montréal, Idoain, Rocaforte. 125
Le palais de Sanguessa. 127
Château de Pampelune. 129
Chambre des comptes, palais d'Olite. 133
Palais de Tafalla, ses jardins 135
Habitations diverses des rois de Navarre 139
Hôtels de Sanguessa, de Tafalla et de Pampelune 140
Du blason navarrais 142
Armes des villes et vallées 145
Résumé. 146



VOYAGE

ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE

DANS L'ANCIEN

ROYAUME DE NAVARRE

MONUMENTS RELIGIEUX

ÉPOQUE ROMANE

OLAGUE. — SOROREM. — BILLALBA. — QUATROVENTOS.

A peine a-t-on franchi le port de Bellate, point extrême du bassin de la Bidassoa, qu'on descend vers la Basse-Navarre, par cette pente méridionale des Pyrénées où les rayons d'un soleil perpendiculaire donnent aux vallées espagnoles un aspect tout différent de celui des Pyrénées françaises. La sécheresse et la poussière remplacent les eaux vives et les prairies; les céréales s'élèvent à la place des magnifiques forêts de hêtres ; l'art lui-même offre une physionomie nouvelle ; les édifices du xvime siècle ne couvrent plus exclusivement le sol, comme dans les provinces basques. Les chapelles romanes, les églises gothiques, offrent à l'archéologue des études plus attrayantes et plus variées que dans le Béarn et le Comminges lui-même. On sent que l'on est sous l'influence de cet évêché de Pampelune, qui, dès les xime et xiime siècles, couvrit les environs de la ville épiscopale d'églises et d'oratoires de toutes les dimensions.

Nous allons commencer notre examen par les monuments de ces époques reculées.

Il ne reste plus aucune ruine de l'hospice que les Templiers avaient construit au port de Bellate ; mais il est permis de se re-

présenter la forme de la chapelle, en se rappelant celle d'Agos, dans la vallée d'Aure, ou en la comparant à celle de Montréal, que nous aurons bientôt l'occasion de citer.

En arrivant à Olague, on aperçoit, sur la hauteur qui domine le village, une chapelle sans contre-forts ni clocher, ornée, cependant, d'une porte assez large, établie dans un redoublement et fortement ébrasée. Les trois colonnes toriques placées sur chaque montant se terminent en voussures. On ne voit au sud d'autres fenêtres qu'une lucarne; mais ces témoignages suffisent pour faire reconnaître un oratoire du XIme ou du XIIme siècle.

L'église d'Olague elle-même, présente quelques fragments de la même date; la tour carrée du clocher possède, au premier étage, une fenêtre plein-cintre de 1 mètre 50 centimètres de hauteur, rétrécie par une retraite qui n'ouvre à la lumière qu'une lucarne sans ornementation.

La chapelle de Sororem se montre plus complétement romane encore, par son chevet en abside, par sa porte placée dans un redoublement et décorée de quatre colonnes, et par la lucarne fruste du clocher.

Avant d'arriver à la jolie ville de Billalba, regardons sur les hauteurs, au sud-ouest, l'église d'Arre, dont l'origine romane n'est pas moins caractérisée. Son abside à retraite, consolidée, comme le corps de l'église, par plusieurs contre-forts, les débris de consoles sans ornement, qui supportent la corniche sur toute l'étendue de l'église, le clocher carré, placé au couchant et percé au premier étage d'un oculus roman, et au deuxième de deux grandes et hautes ouvertures plein-cintre, sont des preuves irrécusables de sa construction au XIIme siècle. Les trois lancettes ogives et à deux baies du chevet, indiquent, toutefois, que la transition commençait déjà à faire l'application du tiers-point.

L'église du monastère des Trinitaires de Billalba, appartient au même style. Le chevet en abside est redoublé de quatre bandes ou contre-forts plats, et percé de trois plein-cintres à retraites, de 1 mètre 40 centimètres de hauteur; une corniche grossière avec consoles aussi simples que celles de St-Savin ou de Soulom en Bigorre, règne sous la toiture; le chevet est voûté en cul-de-four, et la nef appuie le berceau de sa voûte sur trois arcs doubleaux à vive arête, formant une légère ogive. Ils retombent sur des fragments de pilastres rectangulaires, suspendus sur consoles à trois retraites, couronnés d'abaques à simple tailloir, qui se continuent à la naissance des berceaux. Deux

chapelles formant niche à plein-cintre, sans aucun ornement, règnent à côté du chevet.

La porte du sud, plein-cintre roman à trois retraites, avec des piliers sans colonnes ; le clocher carré, percé au couchant d'une fenêtre plein -cintre, complètent l'ensemble assez harmonieux de cette église primitive, qui rappelle celle d'Oo, dans le Comminges. Celle qui nous occupe avait, toutefois, beaucoup plus d'importance ; car elle faisait partie d'un couvent dont les bâtiments s'étendent au nord ; mais les galeries sont depuis longtemps en ruines ; on y distingue à peine des arcs doubleaux à ogives surbaissées, d'un cloître de la fin du XII[me] siècle (1).

Nous n'avons pas achevé d'esquisser les timides essais du style roman ; car les villages de *Quatroventos* et de *Varios Planos*, à l'ouest de Billalba, possèdent des chapelles du même caractère ; les plein-cintres de leurs portes, les consoles de leurs corniches, leurs absides, les fenêtres de leurs clochers, sont des témoignages caractéristiques.

NOAYN ET OLITE.

Le bourg de Noayn, au sud de Pampelune, possède une chapelle du même style, dont l'abside à retraite, ornée d'une corniche à modillons, se prolonge sur toute l'étendue de l'oratoire ; mais ce monument très fruste n'attirerait guère l'attention du voyageur sur ce village dépeuplé, si son nom n'évoquait de plus grands souvenirs. Ce fut là que le malheureux Louis d'Albret, attaqué par les troupes de Fernand-le-catholique, perdit la bataille qui devait décider du sort de la Navarre, et l'incorporer définitivement au royaume de Castille.

Le général français d'Asparault, s'étant rendu maître de Pampelune à la suite du siége mémorable pendant lequel Ignace de Loyola fut blessé, n'avait pas tardé à s'emparer de toutes les autres places du royaume. Par malheur, les succès l'enivrèrent ; il voulut franchir le cours de l'Ebre, et, dans la persuasion qu'il ne rencontrerait pas plus de résistance du côté de Logrono, qu'il n'en avait trouvé dans la partie du royaume plus voisine de la France, il commit l'imprudence de renvoyer la moitié de ses troupes sous la conduite de St-Colombe. Ce dernier outre-passa ses pouvoirs ; il autorisa ses fantassins à rentrer en France, à condition qu'ils lui rendraient la moitié de leur dernière paie ;

(1) Cette église ne possède d'autre sépulture que celle de Mathias de Ascarate, dout nous nous occuperons en parlant du blason navarrais.

et ses soldats se dispersèrent en laissant leur argent à ce capitaine infidèle.

Cependant, les gouverneurs de Castille ne tardèrent pas à diriger leurs efforts contre les Françø-Navarrais. Le duc de Naxera fit une levée considérable dans la Biscaye et le Guypuscoa; il confia les Biscayens à Gomès Gonzalès de Butron, les Guypuscoans à son propre fils, âgé de quinze ans; et lui-même, conduisant ces quinze mille hommes contre d'Asparault, le contraignit à rentrer dans la Navarre. Les Franco-Navarrais, harcelés par les Castillans, ne tardèrent pas à être acculés au bourg de Noayn. Le présomptueux d'Asparault, malgré la supériorité de ses adversaires, voulut leur présenter le combat; faute d'autant plus impardonnable que Pampelune organisait six mille combattants, Tafalla deux mille sous le commandement d'Olleaqui; tandis qu'Henri d'Albret se tenait, dans la Basse-Navarre, prêt à intervenir au premier signal. La bataille fut livrée. Les Gascons ne purent soutenir le choc de la redoutable infanterie espagnole; cinq mille Françø-Navarrais perdirent la vie; Charles de Mauléon, Jean de Saraza, St-Martin et Charles de Navailles tombèrent parmi les morts, et d'Asparault lui-même resta prisonnier. Quelques débris de l'armée gagnèrent seuls les montagnes, et se réfugièrent à Bayonne. La bataille de Noayn (15 juin 1521) consomma la perte de la Haute-Navarre. Les Espagnols reprirent Pampelune et les autres places aussi rapidement qu'elles leur avaient été enlevées, et d'Asparault dut payer dix mille écus pour racheter sa liberté. Après l'affaire désastreuse de Noayn, il ne resta plus à Henri d'Albret que St-Jean-Pied-de-Port, le fort du Pigeon et toute la Basse-Navarre, protégée contre les armées castillanes par les hautes montagnes d'Arriète, de Lecunberry, de Mendibels et d'Hory (1).

De nos jours encore, Noayn a été le théâtre de plus d'un combat entre les troupes d'Isabelle II et celles de don Carlos. Ce fut sur le pont de ce village que le général O'Donnell, un des plus fermes auxiliaires de Zumalacareguy perdit la vie; un nègre l'assassina d'un coup de lame d'Albacète.

Mais hâtons-nous d'épuiser la nomenclature un peu stérile des chapelles qui n'offrent d'autre intérêt que celui de la constatation de leur origine romane.

Les Templiers, dont nous avons retrouvé d'assez nombreux établissements dans le Comminges, dotèrent Montréal, une de

---

(1) *Histoire des Pyrénées*, t. IV, p. 312 à 314.

leurs principales résidences, d'un oratoire de la fin du XIme ou du XIIme siècle. Il présente encore, malgré son état de ruine, un chevet absidal avec quatre bandes lombardes; trois fenêtres plein-cintre de 1 mètre 40 centimètres sur 8 pouces ; une porte avec trois voussures toriques du modèle de celle de Billalba, et quelques contre-forts un peu plus saillants que les bandes du chevet. Nous citerons, enfin, la jolie basilique de St-Nicolas, située entre le vieux château de Rocaforte et le pont de Sanguessa. Son chevet à pans coupés, consolidé par des contreforts bec-de-flûte, est éclairé par des fenêtres ogivales; mais les deux petits chevets en abside, ornés d'arcatures sans corniches, et de petites lucarnes plein-ceintre au centre, ont conservé leur caractère primitif, et si l'on comprend que le premier fut refait au XIVme siècle, on ne reste pas moins persuàdé que les contre-chevets datent du XIme. Tels sont les fragments qui ont survécu à la ruine du monastère de St-Nicolas, dépendant de la célèbre abbaye de Roncevaux. Les archives de Sanguessa nous apprennent qu'il fut abandonné en 1381 et que les religieux transportèrent leur établissement dans l'intérieur de la ville, conformément à une espèce de mot d'ordre qui faisait subir cette transformation à la généralité des monastères. Il était urgent de les mettre à l'abri des vandos politiques qui ravageaient l'Aragon et la Navarre ; les religienx, placés dans les villes, pouvaient d'ailleurs combattre plus avantageusement les tentatives des sectes religieuses sur des populations qu'elles essayaient de corrompre (1).

La prospérité du style roman dans les environs de Pampelune est donc un fait incontestable ; nous n'hésitons pas à lui donner pour cause cette pression des Germains et des Mores qui, pendant les huit premiers siècles, fit refluer la population dans les Pyrénées; événement que nous avons mis en relief dans l'archéologie du comté de Comminges.

Mais il est temps d'abandonner l'inventaire de ces constructions en ébauche, et d'aborder l'examen d'édifices d'une plus grande importance.

Olite, fondée par le roi visigoth Suintella sur une légère éminence, est une de ces villes déchues qui, après avoir perdu sa population et laissé tomber ses remparts et ses monuments, se montre encore fière de son titre de ville, et semble se draper dans ses murailles en ruines sous les créneaux de son château royal abandonné.

---

(1) Voyez notre *Histoire des Pyrénées*.

L'église de St-Pierre, construite au xiime et au xiiime siècle, présente, au couchant, un gable assez caractérisé. Le porche, entièrement roman, possède sur chaque ébrasement trois colonnes très éloignées, surmontées de chapiteaux à fleurs qui rappellent la corbeille corinthienne ; le tympan, orné d'un christ placé entre deux personnages et surmonté de deux anges, rappelle toute l'habileté du xivme siècle, époque où cette scène fut probablement intercalée. Au-dessous de cette composition se développent d'autres scènes d'une égale valeur, telles que Jésus nimbé, naviguant avec trois disciples, et faisant marcher saint Pierre sur les vagues, —Jésus-Christ conduit devant Hérode, condamné, puis entraîné par des soldats, — saint Pierre crucifié la tête en bas, — un roi portant la couronne et donnant audience à la foule qui l'entoure ; un de ses écuyers paraît couvert d'une cotte de mailles. Les autres personnages, de 7 pouces de hauteur, portent le manteau romain. Six belles voussures toriques dessinent le plein-cintre de la porte et sont séparées par des tores rompus et par des rinceaux d'une belle exécution. A droite et à gauche de la porte est une élégante lancette du xiiime siècle, avec colonnettes sur les ébrasements. Dans la partie supérieure, enfin, règne une large ouverture ogivale, en forme de rosace, garnie de meneaux trilobés du xiiime siècle ; deux jolies fenêtres trilobées l'accompagnent, et reposent, comme elle, sur une corniche ornée de fleurs.

Ces traces de transition se reproduisent à l'intérieur, sur une plus grande échelle. Le vaisseau, peu développé, divisé en trois nefs retrécies, s'élève en forme de lancette, dans les trois premières travées du fond.

Les arcs doubleaux retombent de toutes parts sur de doubles colonnes romanes, terminées en chapiteaux feuilles lourdes. Ces colonnes, appliquées sur des pilastres, sont séparées, au centre, par des colonnettes du xiiime siècle ; de grosses nervures rectangulaires s'entre-croisent aux clés de voûte. Tel est l'édifice auquel le xivme siècle adossa une assez belle tour carrée, terminée en pyramide octogonale, ornée de crosses végétales. Cette construction imposante écrase la basilique, il est vrai, mais elle n'en offre pas moins, abstraction faite de ce défaut d'harmonie, des qualités d'élégance et d'appareil que l'on est toujours heureux de rencontrer. Il est probable que les rois de Navarre, fixés à Olite sous Charles-le-Noble, ne furent pas étrangers à sa fondation.

Le reste de l'église, complétement différent de ces deux styles, fut terminé en croix dans le xviime siècle, avec plein-cintre, pi-

lastres, coupoles centrales au transept, et autres détails imités de St-Pierre, de Rome, et reproduits dans les plans de St-Sulpice et de St-Roch.

L'Eglise de Ste-Marie, dans la même ville, remonte également à la fin du XIIme siècle; mais le vaisseau ne renferme qu'une nef très large, voûtée en ogive, avec arcs doubleaux et lourdes nervures rectangulaires croisées à la clé. Ces nervures retombent sur des faisceaux de trois fortes colonnes, dont les chapiteaux à feuilles lourdes et aplaties rappellent ceux de l'église de St-Pierre. Ste-Marie d'Olite est percée, à l'intérieur, de quelques portes et de quelques autres ouvertures ogivales, avec meneaux du XIIIme siècle; mais ceci appartient évidemment à une date postérieure à la construction de l'édifice primitif. Quel est, d'ailleurs, le monument religieux qui sortit d'un seul jet des mains de son premier architecte, et qui ne subit pas les conséquences de plusieurs révolutions artistiques?

LA MADELEINE DE TUDÈLA.

Nous retrouverons un exemple plus regrettable de cette soudure incohérente de styles divers dans l'église de la Madeleine de Tudèla. Ce monument, construit vers le XIIme siècle, est écrasé, privé de nef latérale, et n'offre pas plus d'ornementation dans ses détails que d'harmonie dans son ensemble.

C'est une église de troisième ordre, qui peut être placée à côté de celle de Montsaunez, dans le Comminges, ou de celle de Luz, dans le Bigorre.

La nef ogivale, divisée en sept travées, reposait autrefois ses arcs doubleaux sur des colonnes engagées. Mais ces colonnes ont été détruites, et n'indiquent plus leur existence que par quelques chapiteaux historiés, parmi lesquels on remarque : l'Adoration des Mages;—la sainte Vierge, étendue sur un lit de repos, comme dans le chapiteau de St-Pé-de-Générez, recevant l'adoration des rois mages, — la fuite en Egypte. La composition hésitante de ces bas-reliefs, présente tous les caractères du XIIIme siècle.

Il est bien difficile de s'expliquer par quel motif les arcs doubleaux furent placés à fausse équerre? Le XVIme siècle, voulant fournir sa part d'excentricité, y apporta deux chapelles profondes qui forment le transept, et dont les arcs plein-cintre sont ornés d'archivoltes à enroulements, avec de petits

lobes à l'intérieur. Une fois lancés dans ce style, les architectes donnèrent à toutes les voûtes des arêtes entrelacées dans le goût de la renaissance. En résumé, une seule partie de cette église mérite d'attirer notre attention; c'est la porte du couchant, œuvre que ses sculptures rendent éminemment remarquable. Quatre colonnes romanes, placées sur de hauts piédestaux occupent chaque ébrasement. Des chapiteaux, historiés dans le goût du XIme siècle, représentent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et quelques épisodes de chasse. Nous citerons : — Samson sur un lion, symbole de la force que l'esprit de Dieu donna à l'Hercule du livre des juges. La Bible lui fait déchirer la bête féroce, sans autres armes que ses mains; l'iconographie chrétienne se contente de le placer calme et triomphant sur l animal soumis et vaincu. — Nous y voyons encore : un chrétien entre deux monstres qui semblent lui sourire et essayer de le corrompre. — Plus loin : Satan serre sa queue entre ses jambes, la tient dans sa main comme pour la dérober aux regards du Christ qu'il veut tenter sur la montagne; il a pris des ailes d'anges, afin de compléter son déguisement; mais le Sauveur combat son influence en lui montrant le ciel. — Plus loin, enfin : Satan revient à la charge sous une forme plus hideuse; mais un ange veille sur le Christ; « alors le Diable le laissa, dit l'évangile de St-Luc, et aussitôt « des anges vinrent et le servirent. »

Nous remarquons aussi l'homme assis entre deux chimères et leur prêtant l'oreille, sujet si souvent reproduit dans les bas-reliefs romans. Le tympan est orné d'un christ bénissant, richement drapé dans une auréole à trilobes elliptiques; il ne porte pas de nimbe; mais il est entouré des symboles des quatre évangélistes. Marie et saint Jean sont agenouillés aux deux angles. La décoration de cette porte ne se borne pas à ces bas-reliefs; les trois voussures sont ornées de personnages posés de face sur l'axe des rayons, comme dans les porches d'Oloron et de Morlàas; cependant, ils ne représentent pas les vieillards de l'apocalypse; mais les douze apôtres, sans nimbe, présidés par un ange et par le St-Esprit, sculptés à la clé de voûte. Quatorze oiseaux à buste de femme, enveloppés de leurs ailes, imitation évidente de ceux que l'on retrouve si fréquemment sur les tombeaux égyptiens, jouent également leur rôle dans ces archivoltes; ils sont entourés de fleurs admirablement sculptées, retombant en bouquets. Dix-neuf cerfs environnés de feuilles et de branches, parfaitement dessinées, retournent leur tête vers leur croupe et représentent, dans cette ornementation, cette

partie de l'art profane auquel l'amour de la vénerie avait assuré le privilége de se mêler aux symboles religieux, les artistes allaient souvent en recopier la reproduction sur les mosaïques et sur les sculptures des monuments romains encore debout, malgré les condamnations lancées par saint Bernard sur ces fantaisies d'imagination. On est d'autant plus heureux de retrouver ce type gracieux sur la porte de la Madeleine, que le xiiime et le xivme siècles l'excluront de leurs bas-reliefs, et qu'il ne reparaîtra que sous l'influence des idées profanes de la renaissance.

Un rang de feuilles d'acanthe sert de dernière archivolte à cette riche composition. Mais la sculpture reparaît sur d'autres parties de la porte. Les consoles du linteau renferment des personnages allégoriques : un homme assis, souriant et portant sa main sur son abdomen ; — un homme nu, également assis, essayant de séduire une femme dans le même état de simplicité primitive ; il presse une de ses mains, lève l'autre vers le ciel d'un air suppliant, tandis que la femme, portant la sienne sur son cœur, semble indiquer la fin de sa résistance.

Ne faut-il pas retrouver sur ces deux compositions la *gourmandise* et l'*adultère*. L'homme étendu mort auprès de deux personnages, sur l'autre console, rappelle peut-être le meurtre d'Abel. Plus haut, enfin, deux anges à la physionomie menaçante et vengeresse, sonnent de la trompette, comme pour répéter incessamment à Caïn la malédiction du Seigneur.

La complication de ces sculptures nous révèle tout d'abord un fait qu'il ne faut pas négliger de constater. L'architecture navaraise eut infiniment plus de rapports avec l'architecture béarnaise qu'avec celle du Roussillon. Dans le Béarn, en effet, les portes romanes sont généralement surchargées d'ornements, témoin celles d'Oloron et de Morlàas, de Sordes et de Sauveterre. Les artistes choisissaient cette partie des basiliques pour s'abandonner à toute la richesse de leur inspiration. Dans le Roussillon, au contraire, les portes sont d'une pureté de lignes, d'une harmonie de formes irréprochables ; mais la plus grande sobriété préside à leur ornementation, et les scènes de bas-relief se bornent à couvrir les chapiteaux. Nous citerons les portes si remarquables du Boulou, de Sperà-de-Lagli, de Villefranche, de Cornella, etc. Quelle conclusion devons-nous tirer de cette remarque ? C'est que la même école exerça son influence sur les deux versants des Pyrénées occidentales ; les rapports furent plus fréquents entre les Navarrais et les Vascons, qu'entre ces derniers et les Catalans. Les relations politiques, nous

l'avons établi déjà dans notre *Histoire des Pyrénées*, marchaient du sud au nord et non de l'est à l'ouest; les relations commerciales et artistiques suivaient la même direction.

Avant de passer de la Madeleine à la cathédrale de Tudèla, rendons-nous à Sanguessa pour nous occuper d'une porte bien plus curieuse encore que celle que nous venons d'examiner.

EGLISE DES TEMPLIERS DE SANGUESSA.

LE PORCHE.

La basilique des Templiers de Sanguessa, qui baigne ses fondements dans les eaux de l'Aragon, rappelle, par ses dimensions et par ses trois nefs, celles de St-Béat et de St-Aventin, dans le Comminges. Construite en 1131, et cédée bientôt après aux chevaliers de St-Jean de Jérusalem par Alonzo Sancho, elle se fait remarquer par la lourdeur de ses piliers et par la massivité générale de ses détails et de son ensemble. Le gâble du couchant, dépourvu d'intérêt, n'offre que deux petites fenêtres plein-cintre, avec archivolte, colonnettes d'angle, et une grande ouverture en forme de rosace, surmontée d'une archivolte de tores tronqués; mais la porte principale, placée au sud, forme une des œuvres les plus curieuses et les plus complètes. La composition décousue des bas-reliefs, s'écarte, il est vrai, de tout ce que nous avons vu jusqu'à ce jour; on dirait que le hasard seul a présidé à l'entassement des scènes les plus disparates, des sujets les plus étranges, et que l'architecte a composé ce porche avec des débris arrachés à plusieurs édifices, comme un antiquaire décore les murs de son cabinet de fragments recueillis dans les diverses contrées qu'il explora.

Essayons de semer un peu d'ordre au milieu de ces richesses confuses et entassées. Nous remarquons d'abord, sur chaque ébrasement, trois colonnettes romanes et trois tores d'un même diamètre, amortissant l'angle saillant des retraites. Les trois colonnes se confondent avec autant de statues enveloppées dans leurs vêtements plissés; elles sont semblables à celles de la cathédrale de Chartres. Les plis des vêtements, la pose des bras, la physionomie elle-même, sont reproduits avec la plus fidèle exactitude, et donnent une force nouvelle à l'opinion de M. Raoul Rochette sur l'uniformité des procédés employés dans l'Europe entière, pour reproduire les types invariablement arrêtés pour chaque personnage de l'Ancien et du Nouveau-Testament (1).

(1) Cours de 1828.

Les statues de gauche représentent : 1° un roi couronné ou un des vieillards de l'apocalypse; 2° une femme portant la couronne; 3° une autre privée de cet ornement. Chaque personnage tient un livre; celui du roi est ouvert, et il en montre du doigt les feuillets. La couverture du livre de la seconde femme porte le mot COARTA. — L'ébrasement de droite renferme deux hommes sans couronne, mais d'un style analogue. L'un d'eux porte un livre; la troisième statue, complétement étrangère au dessin des cinq autres, représente saint Sébastien. On prendrait le martyr pour un pendu, en voyant la corde qui l'attache par le cou, si l'arbre de son martyre, mis à la place de la colonne, ne servait à le faire reconnaître. A l'exemple du Christ de cette époque, il penche la tête sur l'épaule droite, et son corps nu porte une tunique de la ceinture aux genoux. Les mains liées en croix sur son ventre retombent avec toute la pesanteur de l'agonie.

Les colonnes se continuent à la hauteur de 18 pouces au-dessus des têtes des statues, et se terminent en chapiteaux historiés dont les grossiers reliefs représentent des scènes de l'Evangile et de la Bible, mêlées aux compositions les plus bizarres. Voici l'ordre irrationnel dans lequel ils sont placés : 1° la Vierge montrant l'Enfant-Jésus est assise à côté de saint Joseph, dont la tête, démesurément grande, paraît plus monstrueuse encore, grâce à la longue barbe qui s'en détache; 2° l'ange chassant Adam et Eve du paradis, théâtre de leur désobéissance; par un sentiment de pudeur très justifié, l'artiste a couvert les coupables de manteaux qui ne laissent à découvert que la partie postérieure de leur corps; 3° quatre personnages placés dans des enroulements de fleurs se tiennent debout, et portent sur leur tête une grille de fer, à travers les barreaux de laquelle ils passent leur bec et leur crête de coq. Ces membres d'oiseaux, réunis à des corps humains, donnent à ces êtres fantastiques le caractère oriental le plus incontestable. Ces monstres, qui occupent une si grande place dans les hiéroglyphes égyptiens, même dans la sculpture assyrienne, furent incontestablement transportés de l'Orient dans nos régions, et copiés par les artistes chrétiens, obéissant au désir d'imiter toutes les productions de l'antique. Nous n'avons pas à chercher ici quelle peut être la signification de l'animal à tête de bélier, d'aigle, de lion ou de bœuf, qui se trouve dans les hiéroglyphes; il nous suffit de constater qu'il est étranger à toute pensée chrétienne, et qu'il n'a pu être reproduit sur nos basiliques qu'à titre de simple imitation. La grille qu'il porte

sur sa tête, indiquerait-elle que le christianisme a détruit le pouvoir des prêtres des idoles, représentés sous les traits de ces animaux fantastiques? Cette intention ne serait pas impossible. On ne peut, d'ailleurs, confondre les personnages de Sanguessa avec le basilic qui, d'après Vincent de Beauvais, a la queue d'une couleuvre et le corps d'un coq (1); 4° ces animaux, à becs de coqs, sortant à travers les mêmes grilles, se répètent dans le quatrième chapiteau avec quelques légères différences de dessin; 5° un monarque assis près d'une femme est accompagné d'un soldat armé d'une épée; derrière le roi paraît un personnage tenant un coq de chaque main, comme s'il les excitait à se battre. Ce chapiteau représenterait-il Hérode, séduit par les jongleries d'Hérodias, comme certains antiquaires du lieu ont voulu l'expliquer? Nous ne le pensons pas; la courtisane juive, faisant battre des coqs, serait une violation trop évidente de l'écriture : *La fille d'Hérodias dansa au milieu de l'assemblée et plut à Hérode.* Nous trouverons, à *Oloron*, à *Lescar* et à *Tudèla*, des chapiteaux qui reproduisent plus scrupuleusement les paroles de saint Mathieu.

Il ne faut pas oublier que nous sommes en présence d'une œuvre exécutée probablement par des artistes byzantins, et que ces oiseaux à bec de coq, si prodigués dans la sculpture orientale, doivent représenter des symboles étrangers à la religion chrétienne; nous n'y voyons, quant à nous, que la simple reproduction de quelques bas-reliefs romains : des combats de coqs sont peints sur le mur de la *maison des amazones*, et sur une mosaïque de la maison des fleurs, à Pompéia; les peintres des catacombes reproduisent fréquemment le symbole de la vigilance sur leurs admirables plafonds, avec plusieurs autres volatiles de différentes espèces, notamment dans la catacombe Platonia. De semblables dessins pouvaient orner les villas des rives de l'Ebre; le sculpteur chrétien se sera empressé de les copier pour décorer le porche d'une église. Si nous ajoutons que la corbeille placée au-dessus de la statue de saint Sébastien est de forme corinthienne, mais un peu grossière, nous aurons épuisé ce que nous avions à dire sur les chapiteaux.

Indépendamment de cette ornementation de colonnes, chaque tore d'amortissement des angles est couvert d'enroulements de branches et de feuilles de palmiers, conformes à ceux du porche de Chartres. Quelques personnages, des animaux, de pe-

---

(1). Habet caudam ut coluber, residium vero corporis ut gallus.

tites têtes en formes d'arabesques, se détachent de ces dessins très habilement exécutés.

Nous venons d'examiner les supports plaqués contre les ébrasements: passons aux voussures.

Un chapelet de personnages, d'une simplicité toute primitive, s'élève au-dessus de chaque colonne. La première voussure faisant face au dehors, présente, en commençant par la gauche : un vieillard à longue barbe, — un personnage imberbe, portant un rouleau, représentant sans doute un des trois apôtres, Jean, Thomas ou Philippe, ainsi caractérisés par les peintres grecs, — une syrène tenant un poisson dans chaque main ; à moins que l'objet de gauche ne soit un couteau semblable à celui que présente la syrène d'Angers (1).

Nous rencontrons ensuite un cheval à tête d'oiseau, muni de deux ailes (2), — la Vierge debout, tenant l'enfant devant elle, — un soldat bardé de fer et complétement caché par un de ces boucliers romains appelés *scutum*; on dirait un scarabée recouvert de sa carapace. Ce sujet est deux fois répété. Ne faut-il pas voir la personnification des vices et des occupations de l'époque dans les scènes qui suivent ? Un vieillard portant une bourse (avarice), — un homme du peuple en jaquette, portant un plat de chaque main (gourmandise), — un homme assis, chargé du sac de ses péchés suspendu à son cou, — le même personnage assis, jouant de la flûte (musique), — un homme nu, tenant la main sur son ventre (vanité), — une femme entourée de deux gros serpents qui sucent ses mamelles (luxure), — le même sujet dans lequel l'un des serpents est remplacé par un crapaud, — un vieillard jouant de la viole à archet, — un jongleur la tête en bas, les jambes ployées, faisant une cabriole sur les mains (bouffonnerie), — une femme debout, les mains croisées sur le ventre (paresse), — un homme portant une femme à cheval sur ses épaules ; allusion évidente au despotisme des passions que l'on représente ordinairement par la condescendance d'Aristote servant de monture à la maîtresse d'Alexandre.

(1) Cette syrène symboliserait, dans ce cas, la puissance suprême ou créatrice, offrant au monde le Christ sous la forme du poisson, et la loi divine sous la forme du glaive.

(2) Ce sujet, évidemment oriental, se retrouve fréquemment dans les chapiteaux byzantins, notamment sur l'église si remarquable de St-Front de Périgueux.

Mais par quel caprice l'artiste a-t-il égaré saint Pierre, muni de ses clés symboliques, au milieu de vices qui, bien loin d'ouvrir les portes du paradis, les ferment définitivement aux pécheurs ?

On peut se convaincre, par l'examen de cette voussure qui va d'une colonne à l'autre, sans division à la clé, que le style roman ne connaissait pas la séparation si habilement caractérisée dès le commencement du XIII[me] siècle, et d'après laquelle la retombée droite était consacrée aux tentations et aux tortures des damnés, et celle de gauche à l'exposition des joies des bienheureux. Les sujets du porche de Sanguessa, traités au hasard, rendront plus caractéristique la logique raisonnée que nous admirerons dans la cathédrale de Tudèla.

Passons à la seconde voussure. Le désordre continue et les sujets les plus faciles à reconnaître sont les travaux ou personnifications du calendrier, confondus avec des apôtres et des vieillards de l'Apocalypse. — Un homme accroupi, tenant un oiseau sur ses genoux, rappelle l'époque de la chasse; mais son voisin, qui porte un livre, nous ramène aux occupations du cloître. — Une femme, les mains sur les hanches, pourrait bien représenter une danseuse, car la femme qui la suit joue d'un instrument. — Après un vieillard couvert d'un manteau flottant et tenant les mains jointes, vient un quadrupède rampant. — Un nouveau personnage richement drapé précède une statue assise, les mains sur les genoux, dans une attitude semblable à celle des statues égyptiennes. Les six personnages suivants, vêtus de grands manteaux, tiennent dans leurs mains un volumen, — une chèvre, — deux pots à anse, — une béquille, — une crosse épiscopale, — le livre de l'apostolat..... On est disposé à voir, dans les deuxième, troisième et quatrième, un chasseur, un sommelier représentant octobre, et le paralytique délivré de son infirmité par J.-C. Quant à celui qui porte la chèvre, l'explication n'en est pas facile, et peut donner matière à controverse.

L'art chrétien a quelquefois cherché le symbole du Christ dans la chèvre : « Du haut des montagnes où elles aiment à vivre, dit le traducteur de Guillaume de Normandie, les chèvres savent distinguer le chasseur du simple voyageur ; ainsi, Dieu, qui habite le ciel, voit tout ce qui se passe sur la terre, et lit dans nos plus secrètes pensées. Au jour du jugement, il saura bien distinguer ceux qui l'auront servi, et ceux qui auront méprisé ses commandements. » — L'écriture, il est vrai, célèbre

fréquemment l'excellente vue de la chèvre, notamment dans ce verset du cantique des cantiques : mon bien-aimé est semblable à une chèvre. « *Similis est dilectus meus capræ.* — Le psaume CXXXVIII, v. 6, semble également comparer le Christ à ce quadrupède, lorsqu'il dit : Le Seigneur, du haut de son séjour, voit de loin les humbles et connaît les orgueilleux. « *Excelsus Dominus et humilia respicit, et excelsa à longe cognovit.* » Mais nous ne saurions voir un symbolisme dans la chèvre toute matérielle et toute gentille que l'homme du porche de Sanguessa tient sur ses mains. Ce personnage, en effet, a l'attitude d'un jongleur ou d'un chasseur, et nullement celle d'un personnage divin; nous pensons que le sculpteur n'a eu d'autre but que de copier une statuette ou quelque peinture faisant partie de la décoration d'une de ces villas romaines, où les chèvres, animal favori des Satyres et des Bacchantes, étaient représentées avec une prédilection toute particulière; témoins les fresques, les statues et les mosaïques de Pompéia. Pourquoi les artistes romans se seraient-ils fait scrupule de copier les fantaisies des païens? Les décorateurs chrétiens des catacombes nous montrent fréquemment la chèvre dans leurs admirables plafonds, notamment dans celui du cimetière St-Marcelin et St-Pierre, travail d'une belle exécution qui doit remonter au IIme siècle. On voit, même dans le cimetière de Ste-Agnès, un bon pasteur jouant de la flûte de pan, accompagné de deux animaux qui ressemblent à la chèvre beaucoup plus qu'à l'agneau. Un sarcophage du IIIme ou du IVme siècle, recueilli dans la bibliothèque publique de Foix, représente aussi trois chèvres délicieusement travaillées, broutant et luttant à côté du même bon pasteur.

Il ne faut pas oublier, enfin, que la chèvre joue un certain rôle dans la sculpture assyrienne. Nous en voyons un exemple dans le bas-relief du musée du Louvre, représentant un homme tenant un de ces quadrupèdes aux longues cornes sur son bras gauche, et portant une fleur à la main droite.

Nous distinguons, dans la troisième voussure, saint Eloi frappant sur une enclume; — deux chiens, un bœuf et un lion grimpant à la suite (1); — un personnage à grand manteau; —

---

(1) Ce lion et ce bœuf, placés à côté l'un de l'autre, représentent-ils J.-C.? Le lion, en effet, symbolise le Sauveur ressuscité : *leo vero, quando resurgit*, comme dit Hildebert de Lavardin, p. 1318, le bœuf, symbole de la victime des sacrifices, représente le Sauveur quand il périt pour le salut du monde. *Bos dum moritur* (ibidem). Mais les deux animaux du porche de Sanguessa

un ouvrier levant la hache pour abattre la tête d'un co[illegible] personnification du mois de novembre (1); — trois person[illegible] debout, et représentant peut-être les jeunes Hébreux de la [illegible] naise ardente. Faut-il voir la reine de Sabba dans la femme [illegible] cheveux très longs et au manteau flottant, qui vient à la su[illegible] Nous n'osons nous prononcer à son égard ; mais, quant [illegible] piqueur qui porte un chien, — à l'homme qui tient un lapin, [illegible] à celui qui taille un cep de vigne avec la serpette, nous somm[illegible] convaincus qu'ils complètent les premiers épisodes des trava[illegible] du calendrier. — Deux personnages assis terminent cette tro[illegible] sième série...

Indépendamment de ces voussures principales, nous trouvons, entre la première et la seconde, une rangée de seize personnages raides et droits, parmi l[illegible]ls nous nous contenterons de signaler Adam et Eve a[illegible]ché ; — Adam après sa désobéissance, cachant de ses [illegible] ses parties sexuelles ; — Eve dans le même état, et [illegible]son [illegible]ac de ses péchés ; — un [illegible]formant l[illegible]ûte [illegible]mme faisant la cabri[illegible]

Au-dessus du[illegible]fin, r[illegible]rni[illegible] de douze personna[illegible] prient[illegible]ér[illegible]an- deroles ; un se[illegible] une [illegible]t s[illegible]n- tre les parties [illegible]listes [illegible]e n[illegible]a- bandonner aux [illegible]s repti[illegible]

On a cru, ave[illegible]obabi[illegible]se[illegible] cée, au moyen-[illegible]attre [illegible]e[illegible] les esprits aux [illegible]du c[illegible]f[illegible] la femme le me[illegible]urro[illegible] pensée, nous en [illegible]aincu[illegible] confection de ces [illegible] bas[illegible]

ont si peu le caractère[illegible]nt t[illegible] et jetés là par un hasa[illegible], qu[illegible] dérer comme de simpl[illegible]eme[illegible] ments orientaux et rom[illegible] culièrement [illegible] commémo[illegible]

(2) Cette [illegible] monuments [illegible] jours à l'aide [illegible] réservé mainten[illegible] ce dernier instru[illegible] Pompéia, et tout [illegible] les génisses et les [illegible]



un ouvrier levant la hache pour abattre la tête d'un cochon, personnification du mois de novembre (1); — trois personnages debout, et représentant peut-être les jeunes Hébreux de la fournaise ardente. Faut-il voir la reine de Sabba dans la femme aux cheveux très longs et au manteau flottant, qui vient à la suite? Nous n'osons nous prononcer à son égard; mais, quant au piqueur qui porte un chien, — à l'homme qui tient un lapin, — à celui qui taille un cep de vigne avec la serpette, nous sommes convaincus qu'ils complètent les premiers épisodes des travaux du calendrier. — Deux personnages assis terminent cette troisième série...

Indépendamment de ces voussures principales, nous trouvons, entre la première et la seconde, une rangée de seize personnages raides et droits, parmi lesquels nous nous contenterons de signaler Adam et Eve avant le péché; — Adam après sa désobéissance, cachant de ses deux mains ses parties sexuelles; — Eve dans le même état, et portant à son cou le sac de ses péchés; — un ours formant la clé de voûte; — un homme faisant la cabriole.

Au-dessus du tympan, enfin, règne un dernier chapelet de douze personnages; les uns prient, les autres déroulent des banderoles; un serpent entoure une femme nue et s'acharne contre les parties que les moralistes du moyen-âge ne cessent d'abandonner aux morsures des reptiles.

On a cru, avec certaine probabilité, que l'Eglise s'était efforcée, au moyen-âge, de combattre le sensualisme et de rattacher les esprits aux mortifications du cloître, en manifestant contre la femme le mépris et le courroux les plus acharnés. Cette pensée, nous en sommes convaincus, ne fut pas étrangère à la confection de ces innombrables bas-reliefs, où la femme est re-

---

ont si peu le caractère divin; ils paraissent tellement étrangers au symbolisme et jetés là par un hasard si peu prémédité, que nous n'hésitons pas à les considérer comme de simples sculptures d'ornementation, empruntées aux monuments orientaux et romains, sur lesquels ces deux quadrupèdes étaient particulièrement prodigués, soit dans les sujets de chasse, soit dans les bas-reliefs commémoratifs des sacrifices.

(2) Cette manière de tuer cet animal domestique se retrouve sur tous les monuments de ce genre, et semble indiquer que cette opération, faite de nos jours à l'aide du couteau, s'exécutait au moyen-âge par le coup de massue, réservé maintenant à l'abattage du bœuf. Il ne faut pas oublier que l'usage de ce dernier instrument se retrouve dans les fresques et dans les bas-reliefs de Pompéia, et tout porte à croire que le cochon fut autrefois assommé comme les génisses et les boucs des sacrifices.

présentée se livrant aux baisers ou aux morsures des animaux les plus immondes; mais il faut savoir reconnaître aussi que cette éternelle satyre, lancée par l'homme contre la femme, a une origine plus ancienne et provient d'un ordre d'idées plus universel. Juvénal et Pétrone, qui ne songeaient pas à retenir les jeunes Romains dans des cloîtres; Brantome et tant d'autres satyriques de la renaissance, qui ne se préoccupaient guère du refroidissement de l'ascétisme, n'ont pas traité plus favorablement l'être gracieux et faible formé par Dieu d'une côte du premier homme; et cependant les joies qu'il nous procure, la vie qu'il nous donne au péril de la sienne, les soins qu'il ne cesse de nous prodiguer, devraient le mettre sous la sauvegarde de nos respects et tout au moins de notre générosité. Il ne faut pas se le dissimuler! au milieu de ce besoin immense de bonheur qui tourmente son cœur et qu'il peut si rarement saisir, l'homme fait bien souvent remonter jusqu'à la femme la responsabilité de ses déceptions. Disons plus encore: l'homme ne remporte pas toujours la victoire dans les entreprises de ses passions; ses succès eux-mêmes sont fréquemment assombris par d'amères douleurs. Il vit donc généralement entre deux écueils : les refus de la femme qu'il aime, le dégoût et souvent le mépris des victoires trop faciles qu'il a remportées. Dans cette situation d'esprit, partagée par l'immense majorité des habitants de l'Europe (nous disons de l'Europe, et non des autres parties du monde, car l'esclavage de la femme ou sa soumission à peu près absolue chez les Orientaux, met ces peuples à l'abri de la plupart des reproches que les chrétiens adressent aux filles d'Eve), dans cette situation, disons-nous, nous ne cessons de décocher contre la femme les traits de notre mordante causticité, et c'est là, nous en sommes convaincu, l'origine des caricatures souvent obcènes qui couvrent les chapiteaux et les voussures d'un grand nombre de nos églises.

Quoi qu'il en soit, les poètes marchèrent de front avec les sculpteurs et les peintres dans cette guerre inexorable déclarée à la plus faible moitié du genre humain. Nous avons fait connaître les singulières peintures de l'église de Bourisp (1), dans lesquelles l'artiste a représenté les sept péchés capitaux sous les traits de châtelaines du temps d'Henri III, montées sur des animaux et portant un démon en croupe; nous rappellerons aussi la satyre du *Roman du Renard*, dans laquelle le poète représente Adam donnant la vie domestique à tous les animaux

(1) Voyez notre *Voyage dans le Comminges.*

utiles, et sa compagne Eve, se hâtant d'appeler l'animal féroce qui doit les dévorer : le loup pour manger la brebis, le lion pour étrangler le cheval et le mulet, la fouine et le renard pour exterminer les canards et les poules. Un trouvère du XIIIme siècle met le comble à cet antagonisme peu généreux, en lançant cette diatribe injurieuse :

Fame est serpens, por granment poindre (piquer)
Fame est chevaux de grand ardure,
Fame est dragon d'autre nature,
Fame est gorpil (renard) por tout décoivre
Fame est orse (ourse) por tout recoivre,
Fame est rate por tout confondre
Fame est soris por soi récondre (se cacher)
Fame est lejor comme mauvis (mauviette)
Fame est la nuit chauve-souris.
Fame est huans, fame est fresaie (1).

Il est très important de ne pas confondre les satyres purement humaines dirigées contre la femme par les sculpteurs et les peintres d'église qui se contentaient de reproduire sur les murailles les libelles écrits par les poètes, avec les reproches adressés par l'Eglise aux vierges folles. Les premières furent acerbes, constantes, sans pitié et complétement étrangères aux dogmes; les secondes furent rares, pleines de miséricorde, et presque entièrement rachetées par la mère de Dieu. Ainsi, chose mémorable ! pendant que les artistes ne cessent de représenter la femme dévorée par des reptiles, et qu'ils transportent ce sujet éternel jusques sur les sculptures des fenêtres et des portes des maisons particulières, l'Eglise glorifie la femme dans sainte Elisabeth; dans sainte Marie; dans la personne de la Vierge-Immaculée, mère de Dieu et reine du ciel; dans les six saintes myrrhophores, à la tête desquelles marche Marie-Madeleine; dans les saintes martyres, parmi lesquelles brille sainte Catherine de Sienne, l'épouse choisie par Jésus-Christ; dans les saintes solitaires martyrs; dans les justes femmes.....

Le Christ lui-même mettait l'Eglise sur cette voie de miséricorde et de la glorification !.... N'avait-il pas pardonné à Marie-Madeleine et à la femme adultère? Quelle peut donc être l'origine de cette haine contre la femme, sculptée sur les chapiteaux et les voussures? Les déceptions de l'homme, la haine d'une âme mécontente et sottement vindicative, comme nous venons de l'indiquer.

---

(1) *Hippeau. Bestiaire divin* de Guillaume, p. 54.

Arrivons, enfin, au tympan de Sanguessa, dont nous venons d'examiner les encadrements extérieurs. Les dispositions de cette partie fondamentale de l'organisation du porche ne sont pas moins caractérisées que les détails décousus que nous venons de décrire. Dans le haut, trône Jésus-Christ portant le nimbe crucifère, levant la main droite, le front ceint de la couronne du ciel; deux anges planent à la hauteur de sa tête. Dans le compartiment inférieur, deux autres messagers célestes, privés de leurs ailes, jouent de la trompe courbée, afin de réveiller les morts; à la gauche du Christ, surviennent à la suite huit damnés complètement nus; à sa droite, seize élus couverts de vêtements, et superposés par huit. A droite, au-dessus des premiers, l'ange St-Michel pèse les âmes à la balance; trois justes, vêtus et les mains jointes, viennent de recevoir lecture de leur jugement, et se dirigent vers le Christ, qui les attend, heureux de leur ouvrir les portes du ciel; puis, comme contraste à cet épisode consolateur, deux condamnés s'éloignent tristement, à droite, vers la gueule du monstre infernal, dans laquelle les têtes de six condamnés témoignent de leur désespoir et de leurs tortures par les contractions de leur visage.

La représentation du jugement dernier remonte à la plus haute antiquité chrétienne; et, nous devons bien le reconnaître, ce fait fondamental de notre foi ne fut, à son début, pour les artistes, qu'une véritable imitation du jugement païen d'Eaque et de Minos. Cette scène, représentée pour la première fois dans le cimetière St-Prétextat, des catacombes, vers le IIme siècle tout au plus, car la beauté du dessin et la correction des détails ne permettent pas de l'attribuer à un âge plus rapproché de nous, peut nous donner la mesure de l'imitation païenne à laquelle se livraient les premiers chrétiens. Mais la peinture des catacombes prouve aussi que les contemporains des premiers martyrs étaient complétement étrangers à ces pensées de torture, à ce raffinement de supplices infernaux que le XIIIme siècle, le siècle des premières guerres de religion, introduisit dans l'art catholique.

Le christ du cimetière St-Prétextat reproduit le type du Jupiter olympien; il a la barbe très épaisse, le buste nu, le manteau romain jeté sur l'épaule gauche et les genoux; il est assis sur un tribunal à la romaine, afin de justifier la prophétie : « *Or, quand le Fils de l'Homme viendra dans sa majesté, accompagné de tous les anges, il s'assièra sur le trône de sa gloire.* »

La Vierge est à sa gauche, assise comme lui, portant la robe montante, et la tête couverte du voile. Au pied du tribunal, à la droite du Christ, se présentent trois âmes, espèce de vestales ou matrones romaines, enveloppées dans leurs grands manteaux, comme la Polymnie du Louvre; elles ont la tête enveloppée d'un large voile semblable à celui de la Vierge:

« *Et toutes les nations étant assemblées devant lui, il séparera les unes d'avec les autres, comme un berger sépare les brebis d'avec les boucs, et il placera les brebis à sa droite, et les boucs à sa gauche. Alors, le roi dira à tous ceux qui seront à sa droite : Venez, vous qui avez été bénis par mon père, posséder le royaume qui vous a été préparé dès le commencement du monde.* »

A la gauche du tribunal, se tiennent deux autres âmes, et, pour donner un caractère plus idolâtre à cette scène, un Mercure, portant le sagum du dieu païen, allonge le bras droit, comme s'il appelait les morts à comparaître..... Veut-on connaître quelles sont les inscriptions de cet étrange jugement dernier? Au-dessus des trois premières âmes, les mots *Fata divina* ; au-dessus des autres, *Vibia*, *Alcestisa*; au-dessus de Mercure, enfin, *Mercurius nuntius* (Mercure messager).

« *Il dira ensuite à ceux qui seront à sa gauche : retirez-vous de moi, maudits ; allez au feu éternel qui a été préparé pour le diable et pour ses anges.* »

Hâtons-nous d'ajouter, cependant, que les chrétiens paraissent avoir été si peu satisfaits de cette interprétation du texte de l'Evangile, qu'ils abandonnèrent complétement cette représentation du jugement, et qu'ils ne reprirent ce sujet qu'au XIIIme siècle, tel que nous le voyons sur le tympan de Sanguessa, tel que nous l'avons vu, dans le Comminges, sur les peintures murales de Cazaux.

On est obligé de reconnaître, d'ailleurs, que la représentation du XIIIme siècle ne fut pas plus conforme aux paroles de l'Evangile que celle du IIme; car, si cette dernière oublia de tenir compte des anges et du feu éternel, pour se borner à une indication sommaire du principe moral du jugement, l'autre s'abandonna à l'interprétation la plus réaliste des paroles divines; elle inventa les balances, le glaive de St-Michel, et ces instruments de supplice, fourches, chaudières, crapauds et serpents dont le Rédempteur n'avait pas dit un mot.

Le tympan de Sanguessa repose sur treize arcatures plein-cintre formées de très riches colonnes, ornées d'enroulements

et de lozanges. — La Vierge couronnée, et portant l'enfant Jésus, occupe l'arcature du centre ; les autres sont destinées aux douze apôtres, parmi lesquels saint Pierre est le seul que nous puissions reconnaître à ses clés. Mais cette absence d'attributs n'est qu'une nouvelle preuve de l'antiquité romane de ce bas-relief; car on sait que les apôtres portent à peine des rouleaux dans les catacombes, notamment dans la grande scène du cimetière St-Hermès. On ne leur donna l'instrument de leurs supplices que dans le XIIIme et le XIVme siècles.

On doit se rappeler que le tympan de St-Bertrand repose sur un rang de niches semblables. Mais quelle différence de dimension! Les statuettes qui nous occupent sont de demi-nature ; celles de St-Bertrand, de 8 pouces à peine.

Arrivons à la frise, le morceau le plus important de ce porche, chef-d'œuvre de complication!.... Ses deux étages d'arcatures très élégantes sont dessinés par de doubles colonnes couronnées de chapiteaux à fleurs épaisses et volutées, supportant des archivoltes formés d'un tore et d'une gorge. Une bande de palmettes très habilement sculptées s'étend sur la corniche qui s'appuie sur douze modillons timbrés de têtes d'oiseaux, — de bœuf, — de cheval, — d'un rat grimpant, — d'un loup, — de deux chiens, — et de deux personnages vêtus de longs manteaux, qui s'embrassent à la manière de la Vierge et de sainte Elisabeth. Huit apôtres, portant des rouleaux, mais pas de nimbe, semblables à ceux des sarcophages des premiers chrétiens, occupent les niches inférieures. Au-dessus, apparaît le Christ dans une niche quadrilatérale, avec sa couronne céleste; il lève la main bénissante au milieu des attributs des quatre Evangélistes : l'ange, l'aigle, le bœuf et le lion. La première niche de droite et celle de gauche sont occupées par un ange; puis, viennent les autres apôtres, parmi lesquels les clés font distinguer saint Pierre, et le bâton, saint Simon ou saint Jacques. Par conséquent, la grande scène du jugement dernier se trouve placée entre le triomphe de la Vierge, au-dessous, et le triomphe du Christ, au-dessus; et le Rédempteur forme avec la cour de ses apôtres le couronnement du temple chrétien. Ces deux dernières scènes sont, d'ailleurs, assez conformes, par leur disposition générale et leur exécution, au bas-relief de l'autel d'Avenas, reproduit dans l'abécédaire de M. Caumont, p. 181, et dans l'architecture de M. Gaillabaut, mais surtout à l'autel du baptistère d'Asti, donné par ce dernier ouvrage.

Nous n'avons pas épuisé l'examen des bas-reliefs de ce porche, surchargé de sculptures, jusqu'à fatiguer les regards. Toutes

les parties laissées libres par les amortissements de l'arc ogival, sont encombrées d'un étrange fouillis d'hommes et d'animaux encastrés au hasard. On remarque, à droite, quatre quadrupèdes que nous nommerons assyriens, avec des becs et des pattes d'oiseaux; — au-dessous, le quadrupède à tête humaine, dans lequel on a voulu retrouver Nabuchodonosor changé en bête; — un quadrupède semblable au précédent, terminé en queue de dragon; — saint Eloi frappant sur l'enclume, avec l'assistance de deux messagers célestes; — quelques anges; — trois oiseaux, souvenirs des distractions de la chasse qui jouaient un si grand rôle pendant l'époque romane, et que nous verrons encore à Tudéla, à St-Bertrand de Comminges et à Morlàas; — quelques biches enfin, animaux qui partagent avec les colombes et les agneaux le symbolisme de la vertu chrétienne. Il ne faut pas oublier, en effet, que les peintres des catacombes ont choisi la biche, pour la faire boire à la fontaine où le Christ est baptisé par saint Jean, comme les colombes sont représentées se désaltérant au vase de la vie chrétienne.

Sur l'amortissement de gauche, nous remarquons trois oiseaux fantastiques avec becs de coq, de canard et queue de serpent; — plus loin, un bœuf d'énorme grosseur. La présence de ce quadrupède ne doit pas nous surprendre; il peut rappeler le taureau qui martyrisa saint Sernin de Toulouse, premier apôtre de la Navarre, ou bien ceux que l'Espagne prodiguait dans ses monuments de l'époque celtibérienne et romaine, et que l'on retrouve dans les plus antiques bas-reliefs de Taragone et de Portugal. — Nous voyons apparaître encore la femme luxurieuse sucée par un serpent énorme; — l'homme à cheval foulant un homme aux pieds, représentation probable du guerrier mystérieux du livre des Machabées, qui fondit sur Héliodore, au moment où il allait violer le temple par l'ordre de Séleucus, et dont le coursier frappa le sacrilége des pieds de devant.

Nous y voyons, enfin, Adam et Eve mangeant le fruit défendu, — Caïn donnant la mort à son frère, — un oiseau d'énorme dimension placé au-dessus de sept personnages peu reconnaissables..... Le désordre allant toujours croissant dans cette étrange mosaïque, nous remarquons un cheval à côté d'une femme assise, appuyant sa tête dans sa main gauche, comme si elle réfléchissait à ses péchés; — un quadrupède tétant sa mère; — un cheval de grande dimension; — un jongleur tenant un cerceau dans ses mains, comme s'il était au moment de faire ses exercices gymnastiques. Il n'est pas jusqu'aux contre-forts

de la porte qui ne soient surchargés de détails du même style, animaux, lions et personnages.

Si la forme légèrement ogivale de la grande baie semble indiquer le XIIme siècle, si la majeure partie des détails rappellent le XIme siècle, il est facile de se convaincre, cependant, d'après l'analyse que nous venons de donner, que cette porte appartient au XIIIme siècle; mais comment expliquer ce désordre, cette distribution illogique des symboles, des légendes bibliques et des types orientaux?... Les portes de Ste-Croix de Morlàas, de Ste-Marie d'Oloron, où l'on ne rencontre que deux classes de personnages, les vieillards de l'Apocalypse et les travailleurs, nous avaient habitués à la régularité de l'ornementation. Les portes de St-Bertrand de Comminges, de St-Savin, de Lassère, de Luz, ne présentent de bas-reliefs que sur leur tympan; celles des églises du Roussillon sont d'une sobriété plus caractéristique encore. Cette sobriété harmonieuse dans la distribution des bas-reliefs doit nous convaincre de l'attention avec laquelle les artistes procédaient à l'exécution rationnelle de leur travail. Le porche qui nous occupe, au contraire, s'affranchit de toutes les règles posées par la tradition et le bon goût, et, à l'exception des scènes de la frise et du tympan qui retracent des idées précises avec ensemble et clarté, les autres détails des voussures et des murs se perdent dans une confusion inexplicable.

Quelle peut-être la cause de cette différence profonde? Cette église appartenait aux Templiers; peut-être auront-ils employé des artistes grecs qui auront remis en vigueur le goût oriental, si considérablement modifié par les artistes européens. Cette circonstance expliquera la présence de tous ces animaux fantastiques, l'absence de nimbe sur la plupart des personnages, le caractère byzantin des cinq grandes statues, la profusion des fragments que l'artiste détacha d'anciens monuments, rétables, sarcophages, et pour les appliquer pêle-mêle, et sans discernement, dans les voussures et sur les murailles planes de la façade. Il opéra donc à l'égard des débris chrétiens des siècles précédents, comme les artistes du Comminges avaient opéré à l'égard des ruines romaines; il intercala des pièces plus ou moins disparates des âges antérieurs sur le gable d'une basilique dont il entreprit de faire complétement disparaître la nudité. Le porche de Sanguessa doit être par conséquent l'objet des méditations des archéologues, et son examen attentif nous donnera plus d'un enseignement.

Laissons à part le tympan, les statuettes qui lui servent de soubassement, et celles qui forment la frise. Tous ces détails appartiennent à des phases de l'art roman et gothique, parfaitement connues. Quant à l'emploi des autres sujets de fantaisie, est-il vrai que les artistes romans aient toujours obéi à un esprit d'allégorie mystique, en sculptant ces monstres et ces animaux qui provoquaient la colère de St-Bernard ? nous sommes d'une opinion toute contraire !... Les imagers des IXme, Xme, XIme et XIIme siècles, qui pouvaient encore étudier les monuments romains restés debout, ne se contentèrent pas de copier grossièrement les chapitaux corinthiens, les enroulements de feuillages et les autres accessoires purement architectoniques; ils voulurent reproduire les bas-reliefs, les mosaïques et les peintures qui excitaient leur admiration. Cependant, il était indispensable de faire un choix au milieu des productions profanes d'une société morte, d'une société païenne ; on rejeta tout ce qui rappelait les dieux et les héros de l'ancien Olympe ; on ne conserva que les sujets de nature inoffensive que le christianisme pouvait s'approprier, et l'on sculpta, sur les murs des basiliques, des sujets de chasse, des personnages dans différentes positions, même des acrobates. C'est à cette série d'imitations que nous rapporterons l'origine de toutes les statuettes d'hommes ou d'animaux placées dans les voussures de Sanguessa et qui ne se rattachent à aucune préoccupation chrétienne, telles que l'homme jouant de la flûte, — le jongleur pirouettant, la tête en bas, — l'homme tenant un oiseau sur ses genoux, — la femme tenant les mains sur les hanches, — la joueuse d'instruments, — le quadrupède rampant, — la statue assise à la façon des cariatides égyptiennes, — l'homme qui tient une chèvre, — celui qui porte deux pots à anse à la manière des esclaves romains, si fréquemment reproduits dans les peintures et les mosaïques, — le bœuf, — le lion, — les deux personnages qui portent un chien et un lapin, — l'ours de la clé de voûte.

Nous sommes donc convaincus qu'il faut établir deux classes bien distinctes d'animaux dans l'iconographie chrétienne : 1° ceux qui présentent un symbole évident, soit par leur adjonction à un personnage divin ou apostolique, soit par le nimbe ou l'attribut religieux dont ils sont accompagnés, soit, enfin, par leur position sur une partie emblématique du monument, telle que la colonne centrale de la porte, la clé de voûte, etc. ; 2° ceux qui, dégagés de toutes ces circonstances imprimant caractère, semblent n'appartenir qu'à l'ornementation. Sachons, en conséquence, mettre de la mesure dans la recherche du symbolisme; sachons en user, mais n'en abusons pas.

Ce ne fut guère qu'à partir du XIIIme siècle que les principes des bestiaires divins se vulgarisèrent. Dès que le symbolisme fut devenu une espèce de science, que la subtilité des esprits s'attacha à ce sujet, l'allégorie envahit, il est vrai, le domaine tout entier de l'art; la zoologie mystique, ne s'arrêtant devant aucune improbabilité, voulut découvrir des pensées chrétiennes dans tous les animaux de la création; et dès lors, soumettant à son examen les chapiteaux et les porches d'une époque antérieure, elle s'efforça de faire entrer, dans ses règles nouvelles, des compositions purement artistiques, faites en dehors de ces nouvelles préoccupations; nous ne serions pas surpris que la colère de saint Bernard contre les monstres des chapiteaux n'eût pour origine les interprétations *forcées*, *monstrueuses*, dont ils étaient quelquefois l'objet (1).

INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE.

Puisque nous avons épuisé l'examen de la porte de Santa-Maria, achevons rapidement celui de l'édifice tout entier.

L'intérieur offre, nous l'avons insinué déjà, tous les caractères du XIIme siècle, dans ses piliers et son chevet; mais les voûtes appartiennent évidemment au XIIIme. La nef, fort étroite, se termine en abside cul-de-four; sa voûte ogivale très élancée est consolidée par deux arcs doubleaux, reposant sur des pilastres. Le transept montre une charmante coupole octogone, qui serait conforme au dessin de celles de Tarbes et de St-Savin, si elle n'était plus haute et plus étroite (2). Elle constitue, avec les monstres fantastiques du porche, tout ce que la basilique présente de byzantin; car on sait que les coupoles importées d'Orient, bien avant les croisades, formaient le caractère fondamental de ce style. Les principes de cette architecture, répandus d'abord dans l'intérieur de l'Aquitaine, où l'église de St-Front de Périgueux résume sa plus haute expression, ne pénétrèrent dans les provinces pyrénéennes que pour se manifester sur la voûte centrale de quelques transepts. Mais, nous devons le reconnaître, ils se maintinrent sur ce point avec une grande per-

---

(1) Voyez notre *Voyage dans le Comminges*, p. 93.

(2) Chacune des huit faces est éclairée par une ogive à deux colonnes d'angle, avec deux jolis chapiteaux feuillagés supportant des tores, des gorges et des retraites. Chaque fenêtre est divisée en deux baies par de fortes montures à simple évasement, surmontées de quatre fleurs. De fortes nervures, formées d'un tore et de deux petites gorges, consolident la voûte. Au sud et au nord, enfin, s'ouvre une rose de 4 pieds de diamètre.

sistance pendant les XIIme et XIIIme siècles. Nous pouvons constater leur présence à Tarbes, à St-Savin, à Sanguessa, à St-Sernin de Toulouse, à St-Sever-de-Rustan et à Ste-Croix d'Oloron (1).

Les deux bas-côtés, moins larges et moins élevés que la maîtresse-nef, présentent partout l'ogive aiguë. Leurs arcs doubleaux, formés de bandes de 1 mètre de largeur, retombent sur de doubles colonnes romanes, plaquées contre des pilastres. Ces pilastres sont accolés d'une colonnette moins forte à chaque angle; mais les chapiteaux à grossiers feuillages de palmier ou à fruits de pin, ne possèdent d'ornements que dans le petit chevet de droite, et dans la dernière travée du sud-ouest. C'est là que nous remarquons un lion dévorant une chèvre, — quatre animaux et deux hommes accroupis. Par une anomalie étrange, les deux piliers-maîtres du transept du côté de l'abside appuient leur corbeille double sur une colonne simple, à l'aide d'un encorbellement de bourrelets forts grossiers, autre souvenir de l'arc oriental (2).

En résumé, cette basilique, de petit modèle, offre un ensemble gracieux, complet, régulier, qui n'est pas sans mérite;

---

(1) Ce fut au-dessus de cette gracieuse coupole que les restaurateurs de Santa-Maria de Sanguessa élevèrent, dans le XIVe siècle, une tour octogone et pesante, qui semble prête à écraser l'édifice de son poids. Nous trouvons des preuves de cette date dans la tourelle ronde d'escalier qui l'accompagne, dans ses fenêtres du premier étage, larges ouvertures à trois colonnettes d'angle, surmontées d'archivoltes, et divisées en deux baies par un meneau. Celles du dernier étage, plus rapprochées de la lancette, sont réunies par deux, et remplacent les colonnes par de simples retraites. Une flèche en pierre termine l'édifice.

(2) Quant aux voûtes, elles sont régulièrement ornées de nervures à trois tores croisés à la clé, et reposant, dans les angles, sur des cônes lourds et frustes. Les bas-côtés n'ont que trois travées terminées en abside cul-de-four; trois grandes arcatures séparées par des colonnes isolées, avec chapiteaux à branches tressées et archivoltes à gros tores, ornent l'intérieur de chaque abside à la hauteur des fenêtres, où leurs bases reposent sur une bande de tores tronqués.

Nous ne parlerons que pour mémoire de l'arc très surbaissé qui supporte l'orgue dans toute la travée; son caractère moderne et son dessin, conformes à ceux de toutes les églises renaissance des provinces basques, indiquent suffisamment que ce complément ne fut construit qu'au XVIme siècle.

Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule addition que reçut, à cette époque, l'église des Templiers de Sanguessa; nous remarquons, au nord, une profonde chapelle dont la voûte, surchargée de nervures, appartient au même style. Elle fait face à une autre chapelle, également disparate, qui, par ses nervures simplement croisées, semble remonter au XIVme siècle.

elle ne renferme d'autre objet mobilier qu'une grille de 90 centimètres sur 120, forgée dans le goût de celle de St-Aventin, et fermant une niche creusée dans un des piliers du transept.

Tel est l'édifice que les Templiers ont légué aux Sanguessiens; et, si l'on ajoute quelques pierres tombales jetées négligemment sur les ruisseaux de la place St-Francisco, nous aurons tout ce qui survit de cet ordre célèbre.

L'une de ces pierres tombales représente un frère du temple sur un cheval caparaçonné, lancé au galop. Il porte le casque ombragé de plumes du xiiime siècle, et semble exécuter une charge vigoureuse; mais les pieds des passants ont presque entièrement effacé le relief.

BAS-RELIEF DU PONT DE SANGUESSA.

Ne nous écartons pas de la cathédrale, avant d'avoir jeté les yeux sur un bas-relief du parapet du pont, espèce d'*ex-voto* d'un genre fort rare, qui rappelle un épisode local assez intéressant.

La Vierge, entourée de rayons et portant Jésus sur ses genoux, nous apparaît sur une arcade plein-cintre, entre deux anges aux ailes déployées, qui se tiennent debout et lui présentent des candélabres. Ce bas-relief se continue à droite, et représente un chevalier agenouillé dirigeant ses mains jointes vers la reine du Ciel. Il est suivi de son sergent (serviens), qui porte sa lance, son écu, et tient son cheval par la bride. Tous ces personnages ont de 12 à 14 pouces de hauteur.

L'exécution grossière de ce relief très peu saillant, les trilobes qui surmontent le chevalier, le plein-cintre qui abrite la Vierge, la gloire qui la couronne, portent des témoignages évidents du xiime et du xiiime siècles. Comment se trouve-t-il sculpté sur le parapet du pont? La tradition va nous le faire connaître.

Un chevalier, fuyant vers Sanguessa pour éviter la poursuite de ses ennemis, s'engage imprudemment sur le pont, et se voit aussitôt cerné entre deux corps de troupes qui occupent les deux extrémités du passage. Ne pouvant éviter la mort s'il avance ou s'il bat en retraite, il adresse sa prière à la Santa-Maria, dont l'église dresse son porche curieux devant lui, et il lance son cheval dans la rivière. Il ne fallait rien moins qu'une protection miraculeuse pour suspendre les conséquences funestes de cette chute effrayante, 15 mètres de hauteur pour le moins! Le miracle fut opéré, le chevalier confiant atteignit

sain et sauf le rivage. Les ennemis n'osèrent poursuivre un chrétien si visiblement protégé par la reine du Ciel, et bientôt un sculpteur fut chargé de transmettre à la postérité le souvenir de ce prodige (1).

CATHÉDRALE DE TUDÉLA.

PLAN GÉNÉRAL.

L'origine de l'architecture sérieuse coïncida dans la plaine de l'Ebre, avec la conquête de cette contrée par les chrétiens, en 1114, et nous trouverons, à Tudéla, une basilique du XIIme siècle, élevée comme un arc-de-triomphe chargé de perpétuer le souvenir de la grande victoire de l'Evangile sur le Coran. Sous l'influence de ce réveil victorieux des chrétiens, il était naturel que tous les efforts de l'art se concentrassent sur cette première œuvre architecturale; aussi allons-nous avoir à examiner un des monuments les plus intéressants de l'Espagne septentrionale.

Commençons par l'examen rapide du plan général de l'édifice, qui n'a pas moins de 62 mètres de long sur 23 de large. Malgré la grandeur de ses proportions et la hauteur imposante des voûtes, nous pourrons, grâce à l'admirable régularité de son plan, rendre notre description assez brève.

Le chevet, à cinq pans coupés, appuie sa voûte sur un grand arc doubleau reposant sur deux colonnes garnies de chapiteaux à peu près corinthiens. Quatre grosses nervures à trois tores de face, presque aussi larges ensemble que l'arc doubleau, et croisées à la clé, complètent la consolidation des voûtes (2).

Passons aux croisillons du transept, qui se prolongent de 9 mètres en dehors des bas-côtés.

---

(1) Un très mauvais tableau barbouillé plus récemment, et placé dans l'église, reproduit aussi cet évènement, de concert avec le casque et la cotte de mailles que le chevalier suspendit, en actions de grâce, au maître-autel de la basilique.

(2) Cette partie, enfoncée du chevet, est précédée d'une pro-abside, à l'entrée de laquelle deux colonnes romanes, moitié engagées, avec arc doubleau, forment l'arc triomphal; leurs chapiteaux possèdent des feuilles d'un très bon travail, parfaitement découpées, soit avec volutes rappelant la feuille d'acanthe, soit avec feuilles plus aplaties. Les tailloirs, de modèles assez variés, présentent tantôt des palmettes, tantôt de simples tores doubles, tantôt d'épaisses feuilles crucifères. Le fond du chevet est éclairé par une très petite fenêtre plein-cintre sans ornements; mais la pro-abside est percée, à droite et à gauche,

Les piliers du centre sont ornés de deux colonnettes géminées d'une très grande hauteur, plaquées sur pilastres, et séparées par un angle occupé par un tore. Chaque bras, formé de deux travées, est garni de deux arcs de chapelle à lancettes, reposant sur des colonnes géminées ayant la moitié de la hauteur de celles du transept. Les deux chapelles les plus rapprochées du chevet à droite et à gauche, forment abside cul-de-four sans ornement. Les plus éloignées sont à pans droits, et voûtées avec nervures composées d'un seul tore croisé à la clé. On est disposé à les croire moins anciennes que les précédentes (1).

Trois hautes lancettes, assises sur la même base, mais d'inégale hauteur, car elles suivent l'amortissement de la voûte ogivale, éclairent chaque bout du transept. Celle du centre a trois mètres de hauteur, et se trouve, comme ses voisines, fortement ébrasée et ornée à chaque angle d'une colonnette assez légère. Au-dessus des chapelles du fond est une autre lancette évasée avec colonette du même style. La première chapelle absidale, enfin, est surmontée d'une rose de 2 mètres à trois retraites, entourée d'un rang de palmettes et d'archivoltes de la même ornementation.

Nous voici arrivés à la grande nef et aux bas-côtés : quatre travées divisent leur largeur, et nous devons remarquer tout d'abord les arcs de jonction dont les angles rabattus présentent une belle archivolte formée de dents de scie, comme dans la cathédrale de Bayeux et dans l'église de Ste-Croix de St-Lô. Les ogives retombent sur des colonnes géminées; mais les arcs doubleaux de la nef et ceux des bas-côtés n'ont pour appui qu'une colonne isolée, plaquée sur pilastres et accompagnée, à chaque angle, d'une colonnette qui reçoit les nervures des voûtes (2).

---

d'une fenétre ogivale haute de 2 mètres 50 centimètres, évasée aux angles avec deux colonnettes de chaque côté, réunies par une archivolte à palmettes. Ajoutons, enfin, que ces palmettes se reproduisent sur une bande qui réunit tous les tailloirs au-dessous des nervures du fond du chevet.

(1) Toutefois, la chapelle de gauche a vu disparaître, au XVIIme siècle, les colonnes géminées de son arc intérieur; elles ont été remplacées par un large pilastre à la romaine, chargé à l'extérieur des statues de grandeur naturelle, des quatre Evangélistes sculptés en haut-relief, et, à l'intérieur, de panneaux à grands fleurons de la même époque.

(2) Dirons-nous encore, pour compléter les détails, que chaque colonne repose sur une base à deux tores un peu grêles, mais assez élégants; que partout règne l'ogive de la fin du XIIe siècle; que les arcs doubleaux, comme ceux qui joignent les nefs, sont larges d'environ 80 centimètres et rabattus aux an-

Entrons dans le domaine de l'iconographie ; arrêtons-nous un instant sur les chapiteaux historiés, pages intéressantes où les artistes gravaient avec plus de détails et de liberté leurs pensées religieuses, quelquefois même leurs fantaisies profanes et satyriques. On ne peut se le dissimuler ; si les architectes obéirent à quelque idée symbolique, en donnant au plan de leur cathédrale la forme d'une croix terminée par un chevet dirigé vers l'Orient, ce fut dans les bas-reliefs des chapiteaux et des porches qu'ils développèrent la leçon morale et l'enseignement religieux. Nous remarquons sur les corbeilles des colonnes engagées : la syrène au corps d'oiseau, portant une masse d'armes et un bouclier, — le même personnage combattant un aigle fantastique, — un sagittaire femelle luttant avec le même aigle fantastique à côté de Samson, monté sur le lion dompté, — un personnage couvert d'un large manteau, tenant par le cou une chimère ailée, de chaque main, — le bœuf et l'âne de Bethléem plusieurs fois répétés, — deux serpents suçant les mamelles d'une femme. Nous citerons à la suite de ces chapiteaux un bénitier du même style, présentant à chaque angle la syrène au corps d'oiseau, si souvent reproduite dans les monuments du Roussillon et du Comminges.

Devons-nous chercher, dans ces bas-reliefs fortement empreints de l'esprit oriental, de pures fantaisies d'artistes ou des allégories religieuses ? L'un et l'autre, peut-être...

On pourrait dire, conformément aux principes des bestiaires divins du moyen-âge, que la syrène représente le Tentateur marchant à la poursuite des âmes chrétiennes, armé de la massue qui écrase et du bouclier qui le garantit de St-Michel et de la grâce. Cette allégorie serait encore plus frappante dans la syrène luttant contre l'aigle, symbole du chrétien régénéré. Mais nous donnons cette explication avec certaine réserve.

Le chapiteau qui contient le sagittaire combattant l'aigle, et Samson déchirant le lion, nous paraît offrir un sens plus complet, plus précis. Le combat de Samson, image du Christ brisant les portes du monstre infernal, fait le pendant très rationel du démon, sous la forme du sagittaire, combattant le chrétien représenté par l'aigle. Quant au personnage couvert du long manteau, empoignant les deux chimères ailées, il représente incon-

---

gles avec un tore quelquefois suivi d'un filet et d'une gorge ; que toutes les nervures formées de trois tores se croisent au centre des voûtes ; que, lorsque les chapiteaux ne sont pas à feuillages, ils représentent des têtes et des animaux ?

testablement le prêtre du Christ, se rendant maître de l'esprit du mal en mettant un frein aux mauvaises passions.

Les syrènes placées autour du bénitier ne nous présentent, au contraire, qu'un ornement de fantaisie.

La cathédrale de Tudéla n'a pas de triforium, et son clérestory rentre complétement dans le style du commencement du XIIIme siècle par sa noble simplicité : point d'ouvertures à plusieurs baies, point de meneaux roulés en trilobes ; chaque travée de la grande nef est percée d'une seule fenêtre à lancette, ornée d'une colonnette d'angle, et divisée en deux baies par des meneaux très épais, à simple évasement, avec un oculus au sommet. En résumé, cet édifice, contemporain de celui de Sauveterre de Béarn, en rappelle les formes et les dispositions principales, sur des proportions infiniment plus grandioses. Mais arrivons aux détails les plus intéressants de toute l'église gothique; occupons-nous des porches qui donnent accès dans les flancs de la basilique.

LES DEUX PORTES ET LE CLOITRE ROMAN.

Trois portes fort intéressantes percent les croisillons du chevet et le gable du couchant; les deux premières offrent tous les caractères du beau style roman du XIme siècle et furent faites évidemment avant l'édifice que nous venons d'examiner, avant les voûtes tout au moins; car elles pourraient être contemporaines de la basse œuvre.

Commençons par la porte du nord. Les trois colonnes de chacun de ses ébrasements ont des chapiteaux d'un assez bon dessin. On y remarque saint Martin à cheval, coupant un pan de son manteau pour en vêtir le mendiant; — Jésus-Christ nimbé, présentant le voile qui a pris l'empreinte de son visage ensanglanté. Deux anges sont près de lui ; — un évêque entouré de trois suppliants entièrement nus; probablement des âmes du purgatoire; — Jésus-Christ dépouillé de ses vêtements par un de ses bourreaux ; — Hérode promettant la tête de saint Jean-Baptiste à Hérodias, pendant qu'il est à table avec deux personnages ; puis la décollation du martyr. — Des voussures richement ornées de rinceaux et d'enroulements, s'élèvent au-dessus de ces différentes corbeilles.

La porte du midi nous paraît offrir plus d'intérêt. Son plein-cintre, formé de trois retraites, repose, de chaque côté, sur trois colonnes munies de bases à deux tores bien travaillés

et recouverts de ces espèces de draperies que nous avons remarquées sur les débris de l'abbaye de Bonnefont, dans le Comminges. Les chapiteaux sont historiés comme ceux de la porte du nord, et complètent les épisodes de la vie du Christ (1).

Les trois voussures, conformément au style du xime siècle, ne possèdent pas de personnages; mais elles présentent les plus riches ornementations géométriques. Chevrons toriques avec feuillages dans les angles intérieurs, triples bandes de feuilles d'acanthe, de rubans et de petites palmettes, quadruple rang de feuillages à entrelacs de riches palmettes, de rinceaux et de zigzags; rien n'a été oublié par l'ornemaniste. L'ouverture de la porte est à plein-cintre et privée de tympan.

On sera surpris, peut-être, de nous voir passer dans le cloître, situé au sud de la cathédrale, au lieu de nous occuper du porche du couchant; mais le style de ces quatre galeries est si complétement roman, qu'il est impossible de ne pas le considérer comme contemporain des deux portes que nous venons de décrire. Cette partie fort importante d'un établissement canonical est, depuis longues années, dans un état de délabrement regrettable. Ses arcades, déjetées et fermées par des murs qui, seuls, les ont préservées d'une ruine imminente, ont perdu une partie de leur élégance, et leurs curieux chapiteaux historiés se trouvent complétement enchassés dans la maçonnerie.

Chaque galerie, moins longue que celles de Bayonne, et rappelant pour l'étendue celle d'Elne, en Roussillon, présente quatre arcades ogivales subdivisées en trois plein-cintres, dont les jonctions retombent sur des colonnes romanes géminées ou réunies par quatre. Le mur qui règne entre leurs archivoltes et les amortissements de l'arc ogival, est percé d'un simple oculus. On n'a, d'ailleurs, qu'à jeter les yeux sur un dessin du cloître de Taragone, pour avoir l'ensemble de ces dispositions. Quand on examine la richesse des détails, on sent augmenter les regrets qu'inspirent, à première vue, les dégradations commises par

(1) On y remarque le Christ nimbé, présentant les clés à saint Pierre suivi de trois apôtres portant le nimbe et le livre de l'apostolat; — Jésus-Christ à table avec ses apôtres, au moment où Marie, sœur de Lazare, vient parfumer ses pieds; — Jésus-Christ marchant sur les eaux et conduisant saint Pierre qui s'enfonce et réclame son aide; trois disciples sont dans la barque; — la guérison des malades divisée en deux scènes principales : dans la première, le Christ nimbé relève le paralytique agenouillé qui jette ses trépieds de cul-de-jatte; dans la seconde, un boiteux, s'appuyant sur une béquille, vient réclamer la même guérison miraculeuse.

le temps, et que les hommes négligents n'ont pas su combattre. Les doubles tores des plein-cintres sont surmontés d'archivoltes également toriques, ornés d'entrelacs et de doubles chevrons; du côté de l'église, des riches zigzags et des chevrons perlés remplacent les tores. Des palmettes parfaitement feuillées décorent les tailloirs; plusieurs gorges dessinent la grande arcade ogivale qui repose sur des pilastres carrés, à simple évasement. Les piliers-maîtres des quatre angles, enfin, sont redoublés de colonnes géminées sur chacune de leurs faces.

Mais c'était l'iconographie, surtout, qui avait répandu toutes ses profusions dans cet asile de la méditation et du recueillement! Chaque chapiteau retrace une scène de la Bible, comme ceux de St-Sever de Rustan exposent celles de la vie du Christ. Malheureusement, la maçonnerie qui les empâte ne nous a permis d'entrevoir que certains retours de corbeille où nous avons reconnu les épisodes suivants :

1° Cinq personnages, dont quatre sans barbe, devant une table richement servie, prennent part au festin d'Hérode, lorsqu'Hérodias lui demande la tête de saint Jean-Baptiste; — 2° saint Jean-Baptiste, agenouillé, tend sa tête au bourreau qui lève l'épée; Hérode, portant la couronne, préside à cette exécution; — 3° la Vierge paraît dans une auréole elliptique, entourée de quatre anges; — 4° quelques-uns des personnages portent ces bérets plats que nous avons remarqués à Lescar; — 5° Putiphar, assise sur un lit à côté de Joseph, essaie inutilement de le séduire; — 6° Hérode charge un soldat bardé de fer et armé d'un bouclier, de monter la garde devant le tombeau du Christ, qu'il a soigneusement fermé avec un cadenas; — 7° saint Pierre coupe l'oreille à Malchus, pour défendre Jésus-Christ livré par Judas; — 8° fragment du repas mystique; — 9° Hérode, assis sur son trône et accompagné de ses ministres, consulte les docteurs sur les prophéties; — 10° Jésus-Christ entre à Jérusalem, monté sur l'âne; un personnage jette son manteau sous ses pieds, d'autres cueillent des palmes.

Quelqu'incomplet qu'ait été notre examen, il nous a prouvé néanmoins que le dessin de ces chapiteaux et leur composition n'ont aucun rapport avec ceux d'Elne, de St-Lizier et de St-Bertrand de Comminges, les seuls cloîtres romans que nous ayons examinés au nord des Pyrénées. Ils sont tout-à-fait conformes, au contraire, par la lourdeur des personnages, par leurs dessins et la disposition des scènes, avec ceux des basiliques de Lescar et de Ste-Croix d'Oloron. Si le Béarn avait conservé

ses cloîtres comme il a conservé ses basiliques, nous sommes convaincus qu'il nous aurait offert la reproduction très exacte des arcs et des chapiteaux de Tudéla (1).

Nous ne trouvons pas dans ces galeries abandonnées ces nombreux et imposants sarcophages que possédèrent la plupart des cloîtres romans et gothiques? Quel événement a pu les en dépouiller? les révolutions religieuses ou sociales n'ont pas désolé l'Espagne, et les morts n'y ont jamais été violemment expulsés de leurs tombeaux, comme à l'époque de nos troubles politiques. Si le cloître de Tudéda ne possède pas de sarcophages, c'est qu'il n'a servi que très exceptionnellement de campo sancto; l'intérieur de l'église, presque entièrement dallé de pierres tombales fut choisi, dans le XIIIme siècle, comme lieu préféré de sépultures par les laïqnes et les membres du clergé. Les deux seuls sarcophages que nous trouvions dans le cloître viennent confirmer cette opinion, car ils sont placés sous des arcades ogivales du XIIme siècle, ornées de petites colonnes romanes aux angles, et de fleurons dans la gorge des arcs. Le couvercle prismatique du premier renferme quatre lions en relief marchant à la suite. Le second, privé de sculptures sur le couvercle, est élevé à chaque bout sur trois colonnettes de 60 centimètres. Une inscription latine assez mal conservée, fixant la mort du défunt en 1212, est encastrée dans la muraille voisine.

LE PORCHE DE LA BASILIQUE.

Mais hâtons-nous d'arriver au porche de la basilique, une des œuvres les plus importantes au point de vue iconographique,

(1) Indépendamment des huit colonnes, chaque pilier-maître des angles fut primitivement orné de grandes statues en bas-relief de demi-nature, semblables à celle des contre-forts du porche de St-Aventin; une seule a pu échapper à la destruction. Elle représente un christ, tête nue, drapé dans le goût du XIe siècle, les genoux écartés comme on a coutume de le sculpter sur les tympans. Il est entouré d'une auréole elliptique et assis sur un de ces siéges sans accoudoir ni dossier, que les Romains appelaient bissellium, et qu'ils accordaient à titre de privilége aux personnages les plus illustres.

Il ne faut donc pas être étonné si l'on trouve le christ assis sur ces siéges plats, alors que l'antique chaise curule avec dossier et accoudoir est réservé à la Vierge-Marie.

Il serait très possible, d'ailleurs, que ce christ, un peu dépaysé dans le cloître de Tudéla, eût orné primitivement le tympan de la grande porte de la basilique, et qu'on l'eût relégué dans ces galeries, lorsque on construisit le porche. Il faut remarquer, en effet, que le goût du XIIIe siècle n'admettait plus la présence de ce sujet.

que nous ayons à examiner. Quand on se présente devant cette porte magistrale, bien inférieure en dimensions à celles de Notre-Dame de Paris, égale tout au plus à celle du croisillon du sud, on reste saisi d'admiration devant ses richesses sculpturales. Chaque ébrasement est garni de huit colonnes romanes, à bases toriques, placées sur des angles rentrants; des angles de saillie, amortis en tores, des chapiteaux chargés de personnages, et des tailloirs enrichis de palmettes admirablement travaillées, complètent l'ensemble de cette ornementation. Entrons dans les détails des chapiteaux qui vont nous présenter la série la plus complète des chapitres de la Genèse, que nous ayons encore rencontrée. En commençant notre examen par la gauche, nous voyons successivement :

1er *chapiteau.* — Le Créateur nimbé et drapé dans un manteau; il crée les chœurs des anges, représentés par deux esprits célestes, déployant les ailes dans lesquelles ils étaient enveloppés comme des chrysalides.

2me *chapiteau.* — Dieu forme les étoiles, la lune, le soleil, et les lance dans l'espace (1).

3me *chapiteau.* — Le Créateur prend la boule terrestre dans sa main et lui donne la forme sphérique : « Au commencement, Dieu créa le Ciel et la terre; la terre était informe et toute nue. » (2)

---

(1) « Dieu dit aussi : que les corps de lumière soient faits dans le firmament du ciel, afin qu'ils séparent le jour d'avec la nuit, et qu'ils servent de signes pour marquer le temps et les saisons, les jours et les années; qu'ils luisent dans le firmament du ciel, et qu'ils éclairent la terre, et cela se fit ainsi. — Dieu fit donc deux corps lumineux : l'un plus grand, pour présider au jour, l'autre moindre, pour présider à la nuit. »

Telles sont les paroles de la Bible que l'imager a mises en relief. Mais peu scrupuleux à l'égard de la suite chronologique de la Genèse; il a placé la formation des astres avant celle de la terre. Peut-être obéissait-il à cette objection, déjà fort ancienne, que les physiciens avaient adressée à la Bible, à l'endroit du *fiat lux,* qui n'avait pu être, disent-ils, qu'une conséquence de la création des astres, et non un fait précurseur et préparateur. La physique n'a pas tardé cependant à découvrir que la lumière existait indépendamment des astres, que le sublime mécanisme céleste la régularisait, mais ne la formait pas. Le sculpteur ignorant ce dernier mot de la science, a donné raison à la scolastique contre le livre saint.

(2) Plus d'un lecteur, convaincu d'après l'opinion vulgaire que Galilée découvrit le premier la sphéréité de la terre, pourrait croire que le sculpteur s'est livré dans ce sujet à une anomalie fort étrange, pour l'époque où il vivait. Peut-être n'est-il pas inutile de donner un aperçu de la marche des connais-

4[me] *chapiteau.* — Le Créateur donne la vie aux plantes, et se voit aussitôt entouré de palmiers nains et d'oliviers.

« Dieu dit encore : Que la terre produise de l'herbe verte portant de la graine, et des arbres fruitiers qui portent du fruit, chacun selon son espèce, et qui renferment leur semence en eux-mêmes pour se reproduire sur la terre, et cela se fit ainsi. »

---

sances humaines à cet égard. La Genèse, il est vrai, ne parle pas de la forme de notre globe; mais il paraît que dès la plus haute antiquité, les navigateurs comprirent qu'elle devait être sphérique.

Diogène Laerte fait remonter cette opinion à Linus, à Orphée ou aux Argonautes. Mais tant de fictions environnent l'histoire des premiers temps de la Grèce, que l'on n'ose pas s'arrêter à cette assertion.

Aristote de son côté (de cœlo), dit que les *anciens mathématiciens* avaient mesuré la *circonférence* de la terre, et l'avaient trouvée égale à 400000 stades. Quels étaient ces anciens *mathématiciens?* Les Chaldéens ou les Egyptiens? Que valait leur stade? C'est ce que l'on ignore; mais comme cette détermination n'avait pu se faire qu'en mesurant un arc de grand cercle d'une sphère, on peut conclure de ce passage, que du temps d'Aristote, la rondeur de la terre était regardée comme un fait admis. Du reste, cette opinion avait été professée longtemps avant par Thalès de Milet qui l'avait empruntée aux prêtres égyptiens. (Plut. de plaut. philus. l. 2, ch. 9-10).... Bien qu'Anaximandre, Anaximène et Anaxagore, disciples de Thalès, eussent enseigné que la terre était plate et avait la forme d'un disque, la doctrine de leur maître conserva des partisans acharnés. Bientôt le pythagoricien Philolaüs, soupçonna le vrai système du monde, plaça le soleil au centre de l'univers, et donna à la terre son double mouvement de translation autour de cet astre et de rotation sur elle-même.

Les Romains s'occupèrent assez peu de sciences, et ils empruntèrent des idées fort disparates aux diverses écoles de la Grèce. S'ils firent quelques cartes ou plans des provinces de leur empire, ils ne tinrent certainement pas compte de la sphéréité de la terre, et le mot *orbis terrarum,* par lequel ils la désignaient, peut aussi bien s'appliquer à un disque qu'à une boule. Cependant, ils regardaient généralement le ciel comme une immense sphère de cristal, sur laquelle étaient fixés les astres, points lumineux qui tournaient autour de la terre.

Arrivons à l'ère chrétienne. La sphéréité de la terre devient l'opinion dominante. Nous trouvons dans saint Augustin (an de Jésus-Christ, 375) une allusion à cette forme, lorsqu'il attaque, comme contraire à la foi, l'opinion de ceux qui parlaient de l'existence d'autres hommes, vivant à l'opposé de nos continents. Regardant alors comme impraticable le passage de la zone torride, on devait, en admettant que les terres situées au-delà fussent habitées, admettre aussi une deuxième création, et c'était là dessus seulement que portait l'attaque de l'évêque d'Hippone, de même que celle qui fut, vers 760, dirigée contre le prêtre Virgile, pour avoir aussi soutenu la thèse des antipodes. L'hérésie ne consistait donc pas à penser que la terre fût ronde, mais bien à croire que l'autre hémisphère pût contenir des êtres tels que nous.

Du reste, la forme générale de l'univers était considérée comme sphérique, et l'on continuait à faire des *sphères* célestes. Ainsi, vers 970, le moine Ger-

5me *chapiteau.* — Il peuple la terre d'oiseaux, de quadrupèdes, et, comme l'éléphant, le loup, le lion, l'aigle, la grue comptent parmi les animaux les plus fréquemment nommés dans la Bible, l'artiste les a sculptés sur le premier plan.

« Dieu dit encore : Que les eaux produisent des animaux vivants qui nagent dans l'eau, et des oiseaux qui volent sous le firmament du ciel. Dieu dit aussi : Que la terre produise des animaux vivants, chacun selon son espèce, les animaux domestiques et les bêtes sauvages (1). »

---

bert, qui devint pape, sous le nom de Silvestre II, enseignait que, pour construire une figure de l'univers, il fallait prendre un *globe*, et y marquer la position des astres au moyen d'une orientation sur l'étoile polaire. Percez le globe, dit-il, en suivant un de ses diamètres, et regardez l'étoile polaire par ce tube (idée qui conduisit faussement quelques commentateurs à croire que ce Gerbert fut l'inventeur du télescope).

Durant les XIe et XIIe siècles, la science reste à peu près stationnaire. Quelques moines conservent, recopient et traduisent des manuscrits, mais sans s'occuper de pousser plus avant les recherches. Cependant, il n'est pas probable que les esprits aient rétrogradé jusqu'à douter de la sphéréité de la terre.

Mais au XIIIe siècle, l'étude de l'astronomie prit un nouvel essor. Alphonse de Castille et l'empereur Frédéric II, s'y adonnèrent avec passion. Les découvertes faites à cette époque (celles de Roger Bâcon entre autres), ne permettent pas de douter que la forme de la terre ne fût parfaitement connue.

Les attaques dirigées au nom de la religion contre Copernic et Galilée, ne portèrent jamais sur la forme même de la terre, mais sur son mouvement autour du soleil, doctrine que l'on prétendait en contradiction manifeste avec les écritures où il est dit que Josué arrêta cet astre dans sa marche.

Les imagers pouvaient donc représenter la terre comme un globe, sans choquer les idées du moyen-âge et sans scandaliser l'Eglise. Depuis les premiers siècles, ils avaient adopté cette forme, et l'on retrouve des globes terrestres dans les peintures des catacombes, tantôt sous les pieds du Christ, tantôt sous la patte du paon.

(1) Dans les opinions du moyen-âge, l'éléphant était l'image d'Adam et d'Eve, qui ne connurent le mal que le jour où ils cédèrent aux conseils perfides du démon, en mangeant le fruit défendu. Comment comparait-on l'éléphant à nos premiers pères ? En ajoutant qu'au moment où il voulait engendrer, il allait avec sa compagne vers un mont voisin du paradis, où croissait la mandragore; la femelle en mangeait, et elle devenait mère aussitôt. (Hippeau bestiaire divin, p. 181.)

Nous avons déjà dit que le lion, roi des quadrupèdes, était le symbole de la double nature humaine et divine du Christ. Le loup comptait parmi les animaux qui représentaient Satan. L'aigle était le symbole du chrétien, de l'enfant de Dieu, de l'homme racheté par le baptême; afin de justifier ce symbole, on avait découvert la fable suivante.

« Lorsque le roi des oiseaux vieillit, que ses yeux s'obscurcissent, que ses

6me *chapiteau.* — L'Eternel, toujours nimbé, lève ses doigts jubants, et donne le souffle au premier homme, couché, endormi à ses pieds, et portant déjà la barbe longue. « Il dit ensuite : Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance, et qu'il commande aux poissons de la mer, aux oiseaux du ciel, aux bêtes de toute la terre et à tous les reptiles qui s'y meuvent..... Le Seigneur Dieu forma donc l'homme du limon de la terre; il répandit sur son visage un souffle de vie, et l'homme devint vivant et animé. » Il est à remarquer qu'Adam, auquel les artistes de la renaissance accordent si peu de barbe, l'avait portée assez longue sous le règne du style ogival, quoique les peintres grecs eussent commencé à le représenter imberbe. (Didron, manuel d'*Iconographie*, p. 78.)

7me *chapiteau.* — Dieu retire Eve de la côte d'Adam, pendant que le premier homme prend son sommeil sous un arbre. « Le Seigneur Dieu envoya donc à Adam un profond sommeil, et, lorsqu'il était endormi, il tira une de ses côtes et mit de la chair à sa place, et le Seigneur Dieu forma la femme de la côte qu'il avait tirée à Adam, et l'amena à Adam. »

8me *chapiteau.* — Eve, debout devant l'arbre de science, cède aux sollicitations du serpent roulé autour de l'arbre, sous sa forme naturelle, et la perte du genre humain est consommée. « La femme considéra donc que le fruit de cet arbre était bon à manger, et qu'il était beau et agréable à la vue; et, en ayant pris, elle en mangea et en donna à son mari, qui en mangea aussi. »

Sur le retour de la corbeille, Dieu apparaît aux coupables, et leur fait entendre ses reproches. Adam semble se cacher derrière l'arbre; le serpent dresse sa tête triomphante au-dessus de lui, comme pour braver le Créateur. « Et, comme ils eurent entendu la voix du Seigneur Dieu qui se promenait dans le paradis....., ils se retirèrent au milieu des arbres, pour se cacher de devant sa face..... »

Alors, le Seigneur Dieu appela Adam, et lui dit : Où êtes-vous ?....

---

ailes ne peuvent plus le porter, il s'élève vers les plus hautes régions du ciel; et, quand le soleil a brûlé ses ailes et éclairci sa vue, il se laisse tomber dans une fontaine d'où il sort rajeuni. Aussi, ne reconnaît-il pour ses petits que ceux qui peuvent regarder fixement le soleil. » — L'aigle qui se renouvelle, c'est le chrétien qui, plongé dans la fontaine spirituelle, peut jouir de la vue du vrai soleil qui est Jésus-Christ. (Ibidem, p. 101.)

« Puis, le Seigneur Dieu dit au serpent : Parce que tu as fait cela, tu es maudit entre tous les animaux et toutes les bêtes de la terre..... Je mettrai une inimitié entre toi et la femme, entre ma race et la tienne ; elle te brisera la tête, et tu tâcheras de la mordre au tâlon. »

L'histoire du premier homme se continue de l'autre côté du porche.

9me *chapiteau.* — L'ange expulse Adam et Eve du paradis terrestre, et les coupables portent leurs mains à leurs parties honteuses. « Le Seigneur Dieu le fit sortir ensuite du jardin de délices, afin qu'il allât travailler à la culture de la terre dont il avait été tiré. »

10me *chapiteau.* — Adam, couvert du sagum des Romains, qui devint la jaquette des hommes du peuple au moyen-âge, bêche la terre infertile ; un ange plane sur sa tête et semble l'encourager.

« La terre sera maudite, à cause de ce que vous avez fait, et vous n'en tirerez de quoi vous nourrir qu'avec beaucoup de travail. »

Le Seigneur fit aussi à Adam et à sa femme des habits de peau dont il les revêtit.

Plus loin, Abel reçoit un mouton, et Caïn, une gerbe de blé. Dieu, lui-même, leur remet ces deux bases de l'agriculture.

« Abel fut pasteur de troupeaux, dit la Genèse, et Caïn s'appliqua à l'agriculture. »

11me *chapiteau.* — La femme d'Abel se hâte de préparer la toison des brebis ; nous la voyons filant la quenouille. Son premier soin a été de couvrir sa nudité ; mais l'artiste a trop servilement copié le costume de son époque, sans chercher à faire de la couleur rétrospective ; il lui fait porter non seulement un jupon, mais une espèce de mouchoir roulé autour de la tête, à la manière des femmes créoles.

12me *chapiteau.* — Caïn tue Abel d'un coup de mâchoire d'âne ou de grosse racine ; la victime est renversée à ses pieds ; tous les deux sont vêtus de jaquettes semblables à celles qu'ils portent dans les chapiteaux du cloître de St-Bertrand de Comminges. Mais quel est ce personnage nu, malheureusement mutilé, qui vole dans les airs? C'est le démon qui triomphe du premier crime, comme il s'est réjoui de la première désobéissance.

13me *chapiteau.* — La punition ne tarde pas à atteindre le coupable; Dieu condamne Caïn à errer sur la terre, et on le voit s'enfuir, poursuivi par la malédiction divine; cependant, il n'abandonne pas la funeste massue, et il va inaugurer sur la terre l'origine de ces races vagabondes qui n'auront pour occupation et pour moyen d'existence que le meurtre et le pillage. Dieu lui dit : « Vous serez fugitif et vagabond sur la terre. — Caïn répondit au Seigneur : « Mon iniquité est trop grande pour pouvoir en obtenir le pardon..... Vous me chassez aujourd'hui de dessus la terre; j'irai me cacher de devant votre face; je serai fugitif et vagabond sur la terre; quiconque donc me trouvera me tuera... Caïn, s'étant retiré de devant la face du Seigneur, fut vagabond sur la terre, et il habita vers la région orientale d'Eden. »

Ces versets concis et dramatiques sont peut-être un des passages les plus profonds de la Bible, car ils semblent diviser les hommes en peuples pasteurs et en peuples vagabonds et pillards. Que nous offrent les annales du monde, en effet? D'un côté, des nations industrielles, probes et sédentaires qui travaillent, construisent des villes, font briller la civilisation; de l'autre, des peuplades barbares, violentes, ravageuses, qui envahissent violemment ces foyers de prospérité, de paix, de richesse, dérobent les récoltes, détruisent les villes, exterminent les populations..... Caïn, emportant dans sa fuite la massue dont ses descendants ne se dessaisiront pas, semble annoncer au monde que les enfants d'Abel continueront à tomber sous leurs coups.

Ce rapprochement avait frappé le sculpteur de Tudéla, aussi consacra-t-il le chapiteau suivant à représenter les querelles des premiers peuples.

14me *chapiteau.* — Un homme décoche un arc et lance une flèche vers la tête de son adversaire; Dieu survient par derrière, comme pour arrêter son bras. Mais nous savons, par la Genèse, que les désordres suivirent une progression effrayante.

« Dieu voyant que la malice des hommes qui vivaient sur la terre était extrême et que toutes les pensées de leur cœur étaient en tout temps appliquées au mal, il se repentit d'avoir fait l'homme sur la terre, et, étant touché de douleur jusqu'au fond du cœur, il dit : J'exterminerai de dessus la terre l'homme que j'ai créé; j'exterminerai tout, depuis l'homme jusqu'aux animaux. »

Nous arrivons à l'exécution de cette sentence terrible.

« Mais Noé tronva grâce devant le Seigneur, ajoute la Genèse : faites-vous une arche de pieux de bois aplatis ; vous y ferez de petites chambres et vous l'enduirez de bitume dedans et dehors... Sa longueur sera de trois cents coudées, sa largeur de cinquante et sa hauteur de trente. »

15me *chapiteau.* — La partie basse forme la carène ; le vieux Noé, portant la barbe longue, fait entrer les animaux dans leur retraite flottante. On y remarque le chameau, le dromadaire ; d'autres quadrupèdes y sont déjà installés avec la famille du patriarche. Un grand arc flanqué de tourelles recouvre la scène et représente probablement la cité de Dieu appuyée sur l'arc-en-ciel.

16me *chapiteau.* — Cette partie de la Genèse se termine par le sacrifice d'Abraham, image prophétique de la rédemption de l'homme par la mort de Jésus-Christ. Le bélier se tient à côté d'Isaac pour remplacer la victime que l'ange va soustraire à l'obéissance héroïque de son père. N'oublions pas de remarquer que l'éternel est toujours reproduit dans le même costume ; il porte le grand manteau et le nimbe sur le front.

C'est entre ces deux magnifiques ébrasements, l'introduction la plus complète et la plus logique qu'une cathédrale nous ait encore offerte, que s'ouvre la porte dont le linteau, de 2 mètres 50 centimètres, est supporté par des consoles à deux retraites, également ornées de personnages. On y distingue Dieu, étendant ses bras en forme de cariatide ; deux têtes de monstre qu'un personnage tient par la langue et un autre monstre dompté par ces deux êtres symboliques, moitié syrènes, moitié oiseaux, si connus dans l'iconographie romane. Deux anges placés sur la face de la colonne complètent cette ornementation en jouant de la trompette pour appeler les fidèles dans le temple qu'ils indiquent du doigt. La face intérieure des montants est garnie de riches palmettes à feuillages.

Cette partie de la porte est donc le résumé de ces pensées chrétiennes : Dieu ouvre l'église, image de la félicité éternelle, à tous les hommes ; les anges les convoquent au son de la trompe ; le démon se présente pour leur en disputer l'entrée ; le prêtre ou le vrai chrétien le dompte et le bride.

Les détails des voussures, légèrement ogivales répondent dignement à l'ornementation que nous venons d'examiner. Huit rangs de personnages surmontent les colonnes des ébrasements et montrent à leur clé : 1° l'agneau nimbé avec la croix de ré-

surrection ; 2° une sainte nimbée ; 3° un autre saint nimbé portant la couronne ; 4° un ange nimbé; 5° David couronné et portant la harpe; 6° un évêque mitré ; 7° un personnage couronné, déroulant une banderolle.

Chaque voussure possède donc à son sommet le représentant d'un ordre des êtres : le Christ,—une sainte femme, — un saint homme, — un ange, — un roi (David), — un évêque, — un docteur ou prédicateur (l'administration et la science).

Examinons en particulier chacune de ces lignes de personnages. A droite, en partant du fond nous remarquons : cinq étages d'anges, placés de deux en deux, et portant la couronne, le sceptre, l'ostensoir et autres attributs de la passion de Jésus-Christ; six groupes de démons tourmentant les damnés; des maudits plongés dans des chaudières ; d'autres sucés par des reptiles, des serpents et des crapauds.

Cependant, Satan ne réussit pas sans efforts à entraîner ses victimes, et l'artiste a très habilement indiqué, dans ces luttes, des gradations de résistance et de victoire que nous n'avons encore trouvées dans aucune œuvre de ce genre. Nous remarquons notamment un démon qui essaie d'entraîner un évêque ; mais le ministre détourne la tête et Dieu vient le protéger.

Dans la troisième voussure, deux personnages couverts de manteaux paraissent pleurer les fautes qui les ont rendus justiciables de satan. Après cette scène qui se répète deux fois, d'autres maudits sont plongés dans les flammes, dans l'eau bouillante, ou reçoivent du plomb fondu dans la bouche. Au milieu de ces victoires, Satan se fait porter en triomphe par les exécuteurs hideux de ses hautes-œuvres. Un de ces groupes le représente élevé sur les épaules de trois démons.

Dans la quatrième voussure, Satan essaie de séduire un religieux et un abbé crossé; mais tous les deux portent leurs mains à leurs oreilles pour les soustraire à l'effet des paroles flatteuses. Il réitère en vain ses tentatives sur deux jeunes filles ; il est repoussé avec dédain. Il ne parvient à entraîner que trois pécheurs : un avare, un savant qui le suivent emportant leur bourse et leurs livres, et une reine. On voit que l'artiste n'a pas ménagé l'aristocratie. A la suite de ces victorieuses expéditions du démon, les supplices infernaux redoublent d'activité, et nous voyons plusieurs damnés plongés dans des chaudières.

Dans la cinquième voussure, nouvelle expédition de Satan. Ici, il tente un évêque et un religieux; plus bas, un ange vient

au secours des pécheurs et frappe le démon de son glaive. Cependant, Satan réussit à capturer une victime; il lui passe la corde au cou et l'entraîne..... Après ces nombreuses scènes de la vie terrestre, nous arrivons au jugement dernier, et nous remarquons, au bas de la même voussure, quatre morts vêtus sortant de leur tombeau. Satan les attend à la porte de la résurrection; et, dans les deux groupes inférieurs, nous le voyons, armé d'un marteau, frapper sur la tête d'un homme, et en lancer un autre dans la gueule de l'enfer.

Sixième voussure : Satan n'est pas à bout de ressources ; le voici muni de gâteaux, cherchant à séduire un mortel par la gourmandise. Il doit avoir réussi, car le voilà entraînant deux damnés, attachés au bout d'un bâton. Deux autres diables conduisent un pécheur par une corde; puis viennent quatre mortels sortant de leur tombeaux soulevés. Satan emporte une jeune femme dans ses bras, et deux diables enfoncent des tenailles dans la bouche d'un patient.

Cette partie des voussures, consacrée aux manœuvres et aux triomphes de l'enfer, mérite d'être étudiée comme disposition générale. Il y règne une régularité, une marche logique qui forme un grand contraste avec le désordre du porche de Sanguessa. Ainsi, dans les scènes qui se dirigent de haut en bas, nous voyons l'homme exposé pendant sa vie terrestre aux tentations de Satan. Il descend dans le tombeau; le jour de la résurrection arrive; le démon attend sa victime et la plonge dans les enfers, avec ce luxe de tortures dont le XIIIme et le XIVme siècles se montrèrent si prodigues (1).

Les voussures de gauche renferment, conformément aux règles architecturales du moyen-âge, des scènes d'un tout autre caractère. Nous venons d'assister au succès de l'enfer; nous allons contempler les triomphes du ciel.

Après la première voussure, composée *d'anges, de dominations et de vertus*, nous voyons s'élever, au-dessus de quelques

---

(1) Nous n'avons pas mentionné un groupe en forme de roue-de-feu, surmonté d'une tête, de deux ailes, et qui parait tout d'abord représenter un de ces *trônes*, composition si bizarre des artistes byzantins... Ces trônes inconnus à l'art occidental seraient étrangement placés dans ce porche, où tous les bas-reliefs sont si précis et si logiques; aussi, nous n'avons pu nous arrêter à la pensée d'en trouver un égaré sur ce porche. Nous aimons mieux n'y voir qu'un ange portant dans ses bras le soleil de la loi nouvelle, soleil auquel l'artiste aurait donné une dimension démesurée, puisqu'il couvre plus de la moitié du corps du messager céleste.

scènes de résurrection, une foule de bienheureux groupés par deux ou par trois, vêtus de larges manteaux bien drapés et d'un dessin assez correct. On distingue les saintes religieuses ornées de guimpes, les patriarches portant la barbe longue, les rois couronnés, les évêques crossés, déroulant un cartel, et les vierges martyrs. Malgré l'attitude calme et un peu monotone de tous ces bienheureux, malgré l'absence générale d'attributs distinctifs, on peut se rendre compte de leur caractère symbolique, en étudiant les principes posés par les Grecs dans la composition de ce qu'on appelait la *réunion de tous les esprits.* Ces compositions un peu mystiques ne furent jamais représentées, en Occident, avec toutes leurs combinaisons conventionnelles; on y supprima le ciel, le soleil, les trônes et les chérubins. Le porche qui nous occupe ne renferme, parmi les ordres célestes, que les *vertus* et les *dominations*, représentées par des anges portant de longues aubes et des baguettes d'or à la main; mais quant aux ordres des saints, ils sont complets, précis et distincts. Celui des patriarches est conduit par Adam; — celui des prophètes, par Moïse: — celui des apôtres, par Chrysostôme; — celui des martyrs, par saint Georges; — celui des rois, par Constantin (David est à la clé de voûte); celui des femmes martyres et des religieuses, par Catherine et sainte Euphrasie (1).

Quel magnifique sujet de poème chrétien que ce porche de la cathédrale de Tudèla! N'y trouvons-nous pas le spectacle entier de la création, si magnifiquement rendu dans le laconisme poétique de la Genèse? Le tableau de la nature humaine, suivant les deux voies de la damnation et de la béatification? N'y voyons-nous pas le paradis perdu de Milton, comme la divine comédie de Dante? La critique a fait étrangement fausse route, en cherchant si le poète florentin avait eu des prédécesseurs dans son œuvre immortelle, et si le plan de son poème était une inspiration subite de son génie ou une imitation plus ou moins perfectionnée de quelque œuvre antérieure.

L'inspiration de la divine comédie!... Mais vous la retrouvez tout entière sur les porches du xiime et du xiiime siècles. Personnifiez ces groupes de pécheurs séduits, de pécheurs repentants, de damnés suppliciés, de morts sortant des tombeaux, de bienheureux élevés au ciel; donnez-leur des noms propres du xvme siècle, rapprochez-les des aventures qui avaient cours à

(1) Consultez *Didron, manuel d'iconographie*, p. 235.

l'époque de Dante, et vous verrez sa trilogie sortir, armée de toutes pièces, du simple examen de ces poèmes de pierre.

Il n'est pas jusqu'à la froideur des scènes célestes du sculpteur, qui n'ait jeté son influence sur le poète ; la pâleur du paradis contraste avec la poétique vigueur de l'enfer, dans le poème écrit, comme dans le poème sculpté (1).

DÉTAILS INTÉRIEURS.

Puisque nous avons examiné cette partie capitale du monument du XIIIme siècle, rentrons dans la cathédrale pour jeter les yeux sur les deux objets principaux dont le XIVme, le XVme et le XVIme siècle l'embellirent. Nous voulons parler de deux tombeaux placés dans les chapelles ouvrant sur le croisillon du midi, et consacrés à un évêque et à Francès de Billia.

Dans le premier, la statue du défunt, joignant les mains et revêtue de ses habits sacerdotaux, conformément au style du XIVme siècle, appuie ses pieds sur un lion couché. Deux moines, de très petites dimensions, remplacent les anges que les artistes plaçaient ordinairement à côté du carré sur lequel repose la tête du prélat. Le tombeau qui passe pour renfermer les cendres de l'évêque Lima est abrité dans une grande niche du XIVme siècle (2).

---

(1) Après l'examen auquel nous venons de nous livrer, il nous reste bien peu de choses à dire sur la façade du couchant. Au-dessus de la porte, une riche corniche, ornée d'une gorge garnie de fleurs et posée sur des modillons à personnages, représente des saints et des docteurs sans nimbe. A droite et à gauche sont deux autres fragments en saillie, assis chacun sur trois consoles réunies par des plein-cintres. Le bloc de gauche supporte une grande cité à dix corps de logis ronds et carrés, d'inégale grandeur, percés d'ouvertures plein-cintre, très élevées. A-t-on voulu représenter la ville sainte ou simplement Tudèla, qui a pour armes *une ville placée sur un pont ?* Des suppositions plus ou moins ingénieuses pourraient seules répondre à une question qui resterait encore indécise. Les modillons des consoles ne peuvent nous être d'aucun secours dans cette recherche; car ils n'offrent que des sujets de pure fantaisie, tel qu'un personnage ayant l'air de dompter un reptile monstrueux, — la syrène-oiseau ornée d'une guimpe, — et un loup jouant de la harpe..... Les consoles du bloc de gauche renferment un homme portant un sceau d'eau, et deux personnages peu distincts. Au-dessus de la grande corniche règne un arc ogival formant retraite en arrière, et percé d'un énorme oculus.

(2) Elle est ornée sur les montants de plusieurs colonnettes toriques, dont l'une, à liteau appliqué, offre de riches chapiteaux de feuillages; l'arc ogival est formé de plusieurs tores, et orné, à l'intrados, de cinq lobes et de deux de-

Le sarcophage du seigneur de Billia, œuvre du xvme siècle, est d'une supériorité incontestable ; celui de l'évêque Hugo de Castellione, dans la cathédrale de Comminges, ne peut même lui être comparé. La statue de ce dignitaire navarrais, contemporain de notre roi Réné, dont il porte le costume, est couchée sur le couvercle, à côté de celle de sa femme. Le mari porte une longue robe avec le manteau redoublé d'hermine, les souliers ou mules découvertes, dont le talon élevé, muni d'un éperon, est bouclé sur le pied, laissent paraître les doigts nus. Malgré ses vêtements d'homme de robe, et non d'homme de guerre, Francès de Billia tient la main sur la garde de son épée, dont le fourreau, entouré du baudrier, est d'un remarquable travail. Quatre glands d'or ornent le carré qui supporte sa tête coiffée d'une lourde toque d'hermine et de petit gris.

Sa femme est vêtue d'une robe à taille courte ; une ceinture dorée relève sa gorge ; un spencer plissé, un collier rouge et une coiffure formée de deux gros bourrelets superposés et séparés par un plissage, complettent son costume, qui rappelle avec assez d'exactitude celui de Marguerite d'Etampes, fille du duc d'Orléans et de Valentine de Milan, qui vivait en 1446.

Les deux statues, entièrement peintes, abritent leurs têtes sous deux dais découpés en ogives trilobées, avec pinacles, pyramides et pédicules. Le sculpteur les plaça dans une niche très élevée, embellie d'un beau découpage à jour (1), du milieu duquel se détachent les écus des deux époux. Francès de Billia porte *un château à trois tours maçonnées orlé de huit étoiles ;* son épouse porte *parti senestre de son mari et parti destre des pals d'Aragon,* ce qui prouve qu'elle descendait de cette famille royale.

---

mi-lobes plein-cintre. La face de la cuve du premier n'a pour tout ornement que quatre cercles garnis de quatre lobes, comme ceux que nous avons remarqués sur les tombeaux de St-Bertrand de Comminges.

On distingue, au fond de la niche, l'écu du prélat, timbré de neuf étoiles.

(1) Son arc ogival, garni, aux amortissements, de quatre lobes et de fantaisies flamboyantes, est surmonté d'une pyramide péditulée et de pinacles reposant sur des chiens. On y remarque aussi différents dessins ogivaux.

Les deux inscriptions suivantes sont gravées sur l'angle arrondi du couvercle, en lettres angles brusques du xivme et du xvme siècles.

*Muy honorable sennior Mosen Francès de Billia et... pella doctor caballero et chanceller de Navarra (*Murio*) del mes de febrero del ano de la nativitat MCCCC et XX.*

A qui y ace la muy honorable duena dona Ysabel de Bsue, mugger del deo mossen Frances la qual fino en el XXIII del mes de novembre de l'ano de la nativitat de Jésus-Christ mil CCCC et diecho.

Nous n'avons pas épuisé la description de ce tombeau: le fond de la niche est complétement garni de bas-reliefs, d'un dessin assez correct et d'une composition plus variée que celle de la plupart de ces scènes funèbres. Dans le haut, l'Eternel paraît au milieu d'un nuage; il est coiffé de la tiare; à droite et à gauche sont la Vierge et le Christ portant la croix; deux anges les encensent; plusieurs chérubins aux ailes prétentieuses voltigent autour de la Trinité. Au-dessous de cette zone céleste règne un autre panneau renfermant Jésus-Christ debout dans le tombeau dont il vient de faire sauter le couvercle. Il porte la couronne d'épines, et se montre entouré de tous les instruments de la Passion : les clous, les tenailles, l'éponge, l'échelle, la tête de Judas, le visage du bourreau qui le crucifia, la main de celui qui le souffleta. On peut déjà comprendre combien l'art espagnol tend à se matérialiser en se rapprochant de la renaissance ; combien le réalisme, qui a fait les grandeurs de son école de peinture, marche vers l'exagération.

Aux deux bouts de cette exposition d'instruments de tortures, paraissent la Vierge voilée à gauche, et saint Pierre à droite; tous les deux sont agenouillés et versent des larmes.

D'autres panneaux règnent à la même hauteur sur le retour de la niche, et représentent un prêtre célébrant la messe au moment où il lève l'hostie en présence de plusieurs chrétiens prosternés. Nous remarquons à droite le défunt Francès de Billia vêtu comme sur son tombeau, agenouillé devant un prie-Dieu, et lisant dans un livre; sa femme le suit en costume de Marie-Stuart; puis, viennent des prêtres, des enfants, des femmes qui semblent faire partie de la famille. Le bas-relief inférieur retrace les détails de la cérémonie des funérailles dans cinq arcatures dessinées en arc tudor, et relevées en astérisque ; nous y distinguons, comme sur le sarcophage de Castellione à St-Bertrand de Comminges, cinq évêques, des prêtres, des moines, des enfants portant des chandeliers, des clercs tenant des encensoirs; l'un d'eux renouvelle la gracieuse naïveté du tombeau de St-Bertrand, en soufflant sur le réchaud de l'encensoir, afin de rallumer la braise. La face du sarcophage renferme huit religieux, d'un très bon style, dans l'attitude désolée que reproduisent la plupart des monuments de cette époque.

L'étude chronologique de la décoration intérieure nous conduit, de ces tombeaux du XIVme et du XVme siècle, aux boiseries du chœur, qui n'offrent d'ailleurs qu'un médiocre intérêt, à côté des magnificences de celles de St-Bertrand, d'Auch et

d'Amiens. La caisse du chœur, placée au centre de la grande nef, a les dimensions ordinaires de ces sortes d'œuvres; mais elle ne renferme que de légères sculptures d'ornementation : pas de scènes en reliefs, pas d'arabesques. Les hauts dossiers, au lieu d'être occupés par de grandes statues, comme à St-Bertrand ou à Lescar, ne contiennent que des enroulements de filets légèrement fleuris, et disposés dans le goût de la transition du xvme au xvime siècle. Quelques têtes de chérubins apparaissent entre les ogives entrelacées, les trilobes et les arcs tudor.

Passons enfin du xvime au xviime siècle, époque des derniers embellissements, ou, pour mieux dire, des dernières additions sans goût, qui vinrent gâter la cathédrale romano-gothique.

Toute église espagnole possède un sanctuaire privilégié que le clergé ne néglige jamais d'élever au plus haut degré de richesse et de confort : c'est la sacristie.

La sacristie, chargée de conserver tous les objets précieux : vases d'argent, dons généreux des princes et des rois (ces objets formèrent des trésors considérables du xvime au xviiime siècle), absorba la prédilection espagnole, et remplaça, sous ce rapport, ces boiseries du chœur, qui, dans le siècle précédent, avaient attiré l'attention de toute l'Europe catholique. La sacristie de Tudèla, œuvre du xviime siècle, est composée de plusieurs salles très richement décorées, et remplit convenablement le rôle de ces sortes de constructions complémentaires.

La première salle renferme plusieurs portraits historiques de grandeur naturelle; l'un porte la dédicace suivante : *Al rey Alonzo Ier de Aragon, llamado-el-batallador, que conquesto à Tudela en el ano M. CXIV, dedica su cancta real iglesia este monumento sebido â la piadosa liberalidad conque la doto en de M. CXXI. Donandola las decimas y primicias de XVII pueblos* (1).

Il résulte, en effet, de preuves historiques recueillies par Yandias y Miranda, qu'Alonzo fit don à l'église de Tudèla, desservie alors par des clercs et un prieur, *de todas las mes-*

(1) « Cette église sainte et royale a dédié ce monument au roi Alonzo Ier d'Aragon, nommé le Batailleur, qui s'empara de Tudèla en 1114, monument mérité par la pieuse libéralité avec laquelle il la dota en 1121, en lui donnant les décimes et les prémices de dix-sept villages. »

quitas, situées en Tudela avec les héritages et les rentes du château.

Les libéralités d'Alonzo permirent d'entreprendre la construction d'une nouvelle basilique en 1135, sous l'invocation de *Maria sanctissima.* Elle fut consacrée en 1188, et l'évêque de Taragone, don Ramon de Rocaberti vint, en 1204, bénir le nouvel autel du chevet (1). Mais il ne reste de cet édifice que les deux portes romanes du sud et du nord, que nous avons examinées déjà.

Un second tableau de la sacristie porte une inscription qui n'est pas moins intéressante au point de vue de la construction de l'église :

Al rey Sanche VIII de Navarra que por la fartaleza grand de animo mérecio el cognomiento de fuerte, erige esta memoria la sancta real iglesia de Tudela por habersido construita a expensas de su real munificencia, y averla distinguido cum un trozo de las cadenas que gano en el ano M. CC. XII (2).

On montre, en effet, un fragment de ces chaînes fameuses, à la gauche du maître-autel du chevet; il se compose de dix chaînons de forme oblongue, réunis par des anneaux circulaires.

Sanche-le-Fort ayant contribué à l'achèvement de l'église de Tudèla, nous pensons que l'admirable porte du couchant dut le jour à sa générosité; le style de cette œuvre présente, en effet, tous les caractères du XIIIme siècle (3).

Les autres tableaux de la sacristie rappellent ces divers évènements, et sont dédiés à Philippe II, à Philippe V, à Carlos III,

(1) L'autel qu'on y voit aujourd'hui doit remonter au XVe siècle; il présente ce caractère d'antiquité, cette naïveté du premier siècle de la peinture à l'huile, qui donne un si grand prix aux essais de cette époque. Un énorme rétable plat et à cinq étages, est garni de personnages peints sur fond d'or, qui rappellent très fidèlement la première manière de Giotto et des peintres allemands.

(2) La sainte et royale église de Tudèla a dédié ce souvenir au roi Sanche VIII de Navarre, qui mérita le surnom de Fort par sa bravoure et son courage. Sa munificence royale construisit cette église à ses frais, et l'honora de l'offre d'un fragment des chaînes qu'il conquit en 1212.

(3) Puisque nous avons été amenés à faire incursion dans les chroniques de l'église de Tudèla, nous ajouterons que les chanoines se sécularisèrent en 1238; que le roi Thibaut obtint, en 1257, la mitre et l'anneau pour le doyen; que le pape Jules II augmenta, en 1522, les revenus pontificaux; que Philippe V déclara l'église de Tudèla de *real patronato*, de patronage royal, en 1735; et que Pie VI l'éleva au rang de cathédrale en 1783.

à Pie VI et à François Ramón de Larumbé (de Lumbier), abbé d'Alfaro, son premier évêque en 1796. Si les inscriptions de ces diverses peintures n'étaient pas confirmées par des titres plus anthentiques, leurs témoignages ne présenteraient pas un haut degré d'authenticité; car la plupart sont loin de remonter aux époques dont elles conservent la mémoire. Ces tableaux ont été faits à la fois et peut-être par le même peintre, à la fin du xviime siècle ; mais les chartes conservées dans les archives du chapitre et de la municipalité viennent appuyer leurs déclarations; rien ne permet, par conséquent, de suspecter leur certitude.

Une petite salle capitulaire, ornée de quelques tableaux de l'école italienne et de celle de Jouvenet, complète les dépendances de la sacristie; une vaste chapelle, enfin, ouvrant sur la grande nef, et appartenant au style lourd et surchargé du xviime siècle, termine les additions disparates que l'école gréco-romaine fit subir à cette belle cathédrale de la transition.

Il nous resterait encore à examiner les nombreuses pierres tombales, ornées d'armoiries, qui décorent le pavage de l'église... Nous préférons renvoyer ce travail à la fin de notre examen des monuments de la Navarre, afin de réunir toutes les armes que nous avons recueillies dans les différentes *merindades*, et faire mieux ressortir le caractère général du blason navarrais (1).

PAMPELUNE.

La capitale de la Navarre, arrosée par les eaux dormantes et rares de l'Arga, est assise sur une éminence, comme toutes les villes d'origine antérieure à l'invasion romaine. Les peuples primitifs aimaient à voir de loin leurs ennemis venir à eux; ils tenaient à dominer de haut les assaillants qui dressaient des échelles contre leurs murailles. Fondée par les Cantabres sous le nom d'Iron, plus tard soumise et agrandie par Pompée qui lui donna le nom de Pompeiopolis, cette ville doit à sa situation sur une rive escarpée et aux nombreux clochers qui dentellent sa silhouette, un aspect imposant et pittoresque. Placée, comme Bayonne, au débouché des gorges des montagnes, elle eut

(1) Quant au palais épiscopal, nous avons peu de chose à dire à son endroit. Ses fenêtres à lancettes de 2 mètres sur 80 centimètres, ébrasées, mais sans ornement, doivent remonter au xvme siècle; une tour, à fausse équerre, du xvime, domine ces bâtiments; le seul point qui attire l'attention est un arrangement de briques, formant cinq rangs horizontaux de losanges, dans l'intérieur desquels miroitent des briques vernies.

longtemps le dangereux honneur de subir les premiers assauts de toutes les armées que la France dirigea vers la Péninsule, depuis la colossale expédition de Charlemagne jusqu'à l'intervention de 1823. Mais nous n'avons pas à refaire une histoire que nous avons écrite ailleurs (1); nous ne remonterons dans son passé que pour échanger une conversation rapide avec les monuments qui sont restés debout. Témoins véridiques des évènements auxquels ils assistèrent, ils nous diront ce que fut cette Navarre si modeste aujourd'hui, si justement orgueilleuse autrefois.

Pénétré des récits des voyageurs qui prétendent que l'Espagne s'immobilisa, il y a deux siècles, et qu'elle se réveille aujourd'hui, telle qu'elle s'endormit sous Philippe IV, nous pensions retrouver Pampelune avec ses trois quartiers, ayant chacun leurs magistrats et leurs milices, leurs remparts et leurs fossés, et portant la haine jusqu'à se déchirer et se détruire par le fer et par le feu, comme ils en avaient pris la funeste habitude sous Philippe-le-Hardi et ses descendants.

Au milieu des singularités historiques que présente le morcellement politique et social du moyen-âge, cet état de Pampelune est, assurément, un des tableaux les plus curieux qu'il nous soit donné d'étudier. Que l'on se représente une cité ayant trois têtes, non seulement séparées et distinctes comme dans le Paris de Louis XII, dont personne n'ignore la division en cité, ville et université, mais encore renfermant trois populations de race différente, suivant constamment des drapeaux contraires, soutenant des prétentions politiques opposées, et se livrant des combats d'un acharnement incroyable. Les bourgeois du *Poblamen* (quartier de la Cathédrale) détestaient ceux du bourg de la *Navarrerie* et du bourg *St-Nicolas*, parce que les premiers étaient Basques, et, par consequent, ennemis de l'autorité royale et épiscopale qui siégeait dans le *Poblamen*; parce que les seconds étaient Français ou Champenois, et nécessairement favorables aux prétentions des rois de France..... L'indépendance cantabre entachée de républicanisme, la royauté navarraise, l'ambition des Valois avaient donc chacune un véritable boulevard dans un des quartiers de cette étrange capitale (2). De là, ces déchirements fratricides qui, sous Philippe-le-Hardi, firent massacrer tous les Français de St-Nicolas par les habitants du

---

(1) *Histoire des Pyrénées et des Rapports internationaux de la France avec l'Espagne.*

(2) Voyez notre *Histoire des Pyrénées*, t. III, p. 175 et suiv.

Poblamen et de la Navarrerie; de là, la sanglante représaille de Robert d'Artois qui détruisit la Navarrerie de fond en comble. Dès ce moment, Pampelune ne cessa plus d'entraîner la Navarre tout entière à la remorque de ses passions; elle finit par conduire le royaume à sa perte. Les terribles factions des Beaumont et des Grammont furent la dernière expression des haines auxquelles peuvent se livrer les peuples sur les bords mêmes de leur tombeau.

A la place de cette triple enceinte du moyen-âge, Pampelune n'offre aujourd'hui qu'une jolie cité, entourée de fortifications à la Vauban, avec une citadelle construite par le duc d'Alba sous Fernand-le-Catholique; puis copiée sur celle d'Anvers, qui nous coûta tant de peine à prendre, il y a vingt années. La vaste place de la Constitution, autrefois destinée aux courses de taureaux, ne serait pas déplacée dans une ville de cent mille âmes. La promenade de la *Taconera*, Champs-Elysées des Pampelunais, ratissée, taillée, éclairée, arrosée comme un jardin royal, joue, à l'exemple de tous les Prados d'Espagne, le rôle de Bourse et de lieu de réunion. Les rues, étroites comme dans les pays chauds, où l'on sent le besoin de se retrancher contre les rayons du soleil, montrent à toutes les fenêtres ces balcons flottants qui donnent un si bel air de fête aux cités méridionales. La régularité des façades toucherait cependant à la monotonie, si quelques palais de la plus grande excentricité architecturale, car les hôtels de Pampelune ne se font pas scrupule de prendre le titre de *palais*, n'en rompaient l'uniformité.

Commençons l'examen de ces monuments en débutant par ceux de l'époque romane.

St-NICOLAS.

L'église de St-Nicolas, œuvre assez disparate du XIIme siècle, porte de nombreuses traces de réparations gothiques, et présente un accouplement de ces deux coups de compas. Cette basilique, de la dimension, à peu près, de celle de Sauveterre en Béarn, conserve, malgré ses réparations partielles, une certaine harmonie générale. Le chevet à pans coupés, divisé en deux parties très étroites, est voûté, dans le fond, de sept baies profondes avec nervures à tores prismatiques (1).

(1) Elles reposent, dans les pans coupés, sur de légères colonnettes groupées par 3, et contre les murs de l'avant-chevet, sur des faisceaux de 4, soutenus par des culots. Trois fenêtres, avec faisceaux de 3 colonnettes d'angle, éclairent

Le transept, voûté en ogives, montre les mêmes nervures accompagnées de gorges profondes du XIVme siècle. L'arc doubleau de l'entrée du chevet est entièrement semblable; mais si nous examinons le transept, nous verrons que chaque bras de la croix possède une première travée voûtée, à nervures croisées, et une seconde, formant une niche à grand arc ogival, plus basse que la voûte de trois mètres. Quant à l'éclairage, la partie du nord reçoit le jour par une fenêtre ogivale du XIVme siècle, placée au-dessus de l'arceau ; celle du sud offre la même disposition, moins la fenêtre qui se trouve remplacée par une grande rose ornée de tores et de gorges(1).

On reste convaincu, après cet examen, que la partie basse de l'église appartient au XIIme siècle, comme celle de Tudèla, jusqu'à la naissance des voûtes, et qu'elle a reçu, sous le règne ogival, des additions et des réparations notables; mais nous n'allons pas tarder à retrouver le roman.

La maîtresse nef est formée de trois travées, divisées par de doubles pilastres ornés d'un fragment de colonnes de 2 mètres 50 centimètres de haut, avec chapiteaux à fleurs volutées, d'une exécution très grossière. La première travée du levant communique avec les deux bas-côtés par un arc ogival à bandes rec-

---

le fond. Leur ogive, divisée en deux baies à trilobes aigus, se termine par des tréfleurs aigus superposés, et se ressent également du XIVe siècle; la porte de la sacristie, avec son ogive à lancette, ses colonnes d'angle et le simple tore qui forme son arc, est le seul fragment de cette partie qui remonte au XIIIe siècle.

(1) Deux chapelles s'ouvrent à droite et à gauche, conformément au plan de la plupart des basiliques; celle du nord présente un arc doubleau ogival très lourd, retombant sur de fortes colonnes romanes, à chapiteaux, avec petits feuillages grossiers; des colonnes de 1 mètre 20 centimètres de retombées sont suspendues sur des modillons à deux rangs de grosses fleurs appliquées. Ajoutons, enfin, que cette chapelle communique avec le chevet par un arc ogival taillé dans le mur sans ornement, et qu'elle présente, aux deux travées de ses voûtes, des nervures à tores prismatiques croisées à la clé, et retombant sur des naissances de colonnes romanes assez frustes; cette voûte n'atteint, d'ailleurs, qu'aux deux tiers de la hauteur de celle du transept.

Au sud, la chapelle a bien le même arc de jonction du côté du sanctuaire; mais, du côté du transept, l'arc s'élève aussi haut que le transept lui-même. et reproduit à ses angles les tores et les gorges des nervures.

Remarquons enfin, au fond de cette chapelle, une niche tiers-point qui dut renfermer un tombeau; elle est ornée de trois colonnettes et d'un nombre égal de nervures de la fin du XIVme siècle, avec archivolte de même, reposant sur modillons coniques. Une fenêtre ogivale du XIVme siècle, l'éclaire au levant, tandis qu'une grande arcade de 4 mètres de large, retombant sur cônes, présente, avec son plein-cintre à arc tudor, le caractère du XVme siècle.

tangulaires, reposant sur de lourdes colonnes romanes ; la seconde travée, par une ogive surbaissée, formant une espèce d'anse à panier. Une colonne romane, laissée du côté du mur, indique une réparation moderne, destinée à supporter un prolongement de la galerie des orgues. Quant aux fenêtres du clérestory, elles appartiennent au XIIme siècle, moins une grande rosace assez richement ornée de quatrilobes, de trilobes et de fuseaux, qui éclaire le fond. Celle-ci appartient évidemment au XIIIme siècle ; mais les bas-côtés remontent généralement au XIIme. On le comprend à leur voûte à berceau ogival, qui n'a pas de nervures, et à leurs arcs doubleaux reposant sur une retraite continue et sur de très grossières colonnes isolées.

D'ailleurs, l'inconographie est entièrement nulle dans cet édifice, et nous sommes privés d'avoir recours à ce précieux moyen de contrôle. Nous n'avons à citer que trois clés de voûte représentant Jésus-Christ nimbé, levant la main entre deux moines agenouillés qui tendent leurs bras vers lui, — l'agneau portant la croix de résurrection, — et un évêque avec la mitre et la crosse. Nous aurions encore à examiner les nombreuses dalles tumulaires, formées de madriers de chêne, qui pavent l'église tout entière ; mais le motif qui nous a fait renvoyer à plus tard celles de la cathédrale de Tudèla, leur est également applicable.

L'extérieur du monument sera loin de nous offrir les précieux sujets d'étude que nous avons trouvés sur les églises de Tudèla et de Sanguessa. Nous ne pouvons y remarquer, en effet, que la porte ogivale du nord, porte du XIIme siècle, excessivement fruste, offrant de chaque côté deux colonnes moitié engagées, surmontées de chapiteaux à volute. La porte du couchant, d'une largeur plus considérable, mais d'un caractère tout aussi incolore, est privée de tympan comme la précédente, et possède, sur chacun de ses ébrasements, six colonnes romanes, séparées par six colonnettes surmontées de voussures de différentes grosseurs avec gorges et rangs de billettes. Mais dans l'une et dans l'autre ouverture, les chapiteaux, ordinairement si gracieux et si riches, sont dépourvus de tout bas-relief, et dépassent tout ce qu'on peut imaginer de grossier et d'incomplet. Quelques lignes seulement indiquent les feuilles de palmier et les volutes, comme dans les chapelles construites par les maçons les plus ignorants. Il n'est pas jusqu'aux bases qui n'aient disparu sous un empâtement de maçonnerie plus récente..... Hâtons-nous de le dire : cette maçonnerie et les couches de peinture épaisses qui couvrent les colonnes et les archivoltes, furent probable-

ment employées comme réparation préservatrice, à la suite du violent incendie dont nous parlerons bientôt et qui dut détruire les sculptures de cette partie de l'église.

Les deux portes que nous venons d'examiner ne sont pas les seuls débris extérieurs appartenant à l'architecture du XIIme siècle; on voit à l'extrémité du bras gauche du transept une ancienne fenêtre romane à plein-cintre, ornée de colonnettes d'angle (1).

Ce mélange de fragments du XIIme et du XIVme siècles, n'eut pas pour motif la fantaisie d'artistes appartenant à des époques diverses; il fut la conséquence regrettable de l'événement terrible dont St-Nicolas devint le théâtre dans le XIIIme siècle.

Pendant les luttes acharnées que se livrèrent fréquemment les trois quartiers appelés le *Bourg*, la *Navarrerie* et *St-Nicolas*, la basilique fut un jour le refuge de la population de la paroisse, et ses ennemis, après un siége terrible, mirent le feu à l'église et firent périr huit cents habitants dans ses nefs.

En la voyant présenter aujourd'hui des preuves si évidentes de réparation du XIVme siècle, on ne peut mettre en doute que les voûtes, fortement endommagées dans ces tristes circonstances, n'aient été démolies et reconstruites bientôt après cet acte d'extermination sauvage. Ce furent probablement les premiers Valois qui réparèrent les suites de ce vandalisme.

Cette division des villes en plusieurs quartiers ayant chacun ses fossés, ses murailles, ses portes, ses magistrats et sa milice, se reproduisait sur plusieurs points de la Navarre. Nous voyons, dans le dictionnaire géographique d'Ochoa, que les habitants de Lumbier formèrent deux vandos, les *Higos d'Algos* et les *Francos*, jusqu'en 1389. Chacun des deux partis avait ses lois, ses juges, ses jurats, ses portes, ses remparts. Ces concitoyens, ennemis et jaloux, ne cessèrent de se livrer une guerre acharnée qu'à l'époque où Charles-le-Noble confondit les deux juridictions (1391), et réunit les deux bourgs dans une seule et même ville.

---

(1) Pour compléter l'aspect décousu de cet extérieur disparate, où tous les styles se trouvent superposés sans ordre et sans goût, des machicoulis à triples consoles surplombent la porte du nord, et les murs, construits en pierre dans la partie basse, ont été terminés en briques, notamment à la tour carrée du clocher. La galerie claustrale qui joint, par un nartex continu, les deux portes du couchant et du nord, n'est pas propre à déguiser la pauvreté de ces détails. Ces arcs ogives, surbaissés et larges de 4 mètres, sont construits en briques, et reposent sur des piliers très frustes qui doivent remonter au XIVme siècle.

La nature des lieux semblait recommander cette réunion logique. Lumbier occupe un plateau fort resserré, entouré de tous côtés par le lit très profond de Lirati et du Salazar qui mêlent leurs eaux sous ses murs. Cette position très forte rappelle celle de Constantine, en Algérie, et celle de Rieux, près de Toulouse. Aussi ne faut-il pas être surpris si Jean d'Albret, chassé de Tafalla par les troupes de Fernand-le-Catholique, chercha un refuge à Lumbier avec toute sa famille; il est vrai qu'il désirait aussi se rapprocher des Pyrénées, afin de se ménager une retraite assurée à St-Jean-Pied-de-Port, dans le cas d'un nouvel échec (1).

Estella présenta la même division que Lumbier, jusqu'au règne de Sanche-le-Sage. La ville primitive était séparée du bourg de Lizarra par un espace abandonné. Ce roi fit construire des habitations dans cette espèce de pays neutre, fonda la paroisse de St-Jean, et les trois quartiers furent réunis en 1187 dans la même enceinte.

Avant de nous occuper de la cathédrale de Pampelune, nous devons quitter un instant cette capitale et revenir à Sanguessa, afin de visiter une église qui, par le mélange des styles du XIIme et du XIIIme siècles, présente une assez grande analogie avec celle de St-Nicolas. Nous voulons parler de l'église de St-Yago.

EGLISE DE SAN-YAGO DE SANGUESSA.

La nef, moins considérable qu'à St-Nicolas, termine ses cinq travées par une abside voûtée en nervures croisées, précédée d'un arc doubleau ogival. Cet arc du XIIme siècle repose sur de grandes colonnes romanes, accolées de deux colonnettes, avec chapiteaux ornés de lions. Mais si cette partie est évidemment romane, le reste de la nef appartient au gothique par ses voûtes à nervures toriques, ses triples colonnettes accolées, et ses piliers ronds chargés de soutenir les bas-côtés. Chaque nef est éclairée, d'ailleurs, par une lancette de 2 mètres sur 60 centimètres, ornée d'une colonne d'angle se continuant à la voussure (2).

(1) C'est au-dessous de Lumbier que ces deux rivières, réunies à l'Aragon, s'enfoncent et disparaissent dans l'énorme fissure d'une montagne, et viennent reparaître, deux kilomètres plus loin, près de Rocaforti de Sanguessa, comme les eaux de Larisse se plongent dans les grottes de Maz-Dazil (Ariége), et sortent du rocher qui les cache près des portes de cette ville.

(2) Les arcs des bas-côtés, à ogives élancées, reposent, contre le chevet, sur une colonne romane à fortes feuilles, et, partout ailleurs, sur des piliers ronds de

Il résulte donc de cet examen que la grande nef seule appartient au XIIIme siècle, et que tout le reste, chevet et gable du couchant, remonte au XIIIme. La porte, à large plein-cintre, avec trois retraites et trois colonnes surmontées de chapiteaux très grossiers, est du même style.

Ce n'est pas seulement à l'intérieur que le chevet présente le caractère roman. L'extérieur est encore plus conforme aux règles de ce style, car l'abside à retraite est ornée de deux colonnes engagées, formant contre-fort. Mais il n'en est pas ainsi de la tour centrale qui s'élève au-dessus du transept. Sa massivité peu ordinaire, ses deux lancettes de 2 mètres 50 centimètres de chaque côté, sans ornements ni retraites, lui donnent une physionomie du XIIIme siècle très marquée. L'ancien rempart de la ville s'appuyait contre ce chevet.

---

1 mètre 50 centimètres. Ces bas-côtés, où tous les arcs sont ogives et à fortes bandes rectangulaires du XIIme siècle, ont, sous les voûtes, des bandes ogivales et croisées de la même époque.

STYLE GOTHIQUE.

Nous avons épuisé l'examen des monuments qui appartiennent à l'époque romane; le moment est venu de nous occuper du style gothique; mais, avant d'arriver aux chefs-d'œuvre de cette école, nous examinerons ses productions les moins importantes, ses essais les plus timorés. Quelques modestes débris, recueillis de village en village, serviront d'introduction à l'étude du magnifique ensemble d'édifices que présente la cathédrale de Pampelune.

SAN-FRANCISCO DE SANGUESSA. — MENDIBI. — MONTRÉAL. SALINAS. — CAPAROSSO.

Quelle est la ville espagnole qui pourrait se passer d'une église dédiée à saint François, saint tout national qui se partage avec saint Jacques la vénération des peuples de la Péninsule? Sanguessa ne s'est pas mise en dehors de cette règle; elle possède aussi son église de San-Francisco; mais sa dédicace fait tout son mérite, et son architecture n'a rien qui puisse fixer l'attention. Son vaisseau, sans bas-côté, est voûté à nervures renaissance très compliquées, suspendues sur mascarons. Quelques fenêtres à lancettes, divisées en deux baies par de forts meneaux à simples évasements, et la porte de la sacristie également à lancettes, prouvent cependant que les murs ont été construits au XIIIme siècle, et que les voûtes seules ont reçu de nouvelles dispositions à la fin du XVIme. La porte du couchant confirme ce témoignage; son ogive est ornée de cinq colonnettes avec voussures analogues et chapiteaux feuillagés. Le seul objet du porche sur lequel s'arrêtent les regards, est une petite inscription tumulaire en lettres angles brusques, qui porte la date du 16 juillet 1469; elle se développe autour d'un écu écartelé, portant en 1 et en 3 un simple pal, en 2 une tour, en 4 un lion rampant, ce qui forme un parti des pals d'Aragon, de Léon et de Castille. Voici l'inscription :

De Lermart de fiunes Murio en el ano mil CCCC LXIX, XVI de Julio.

Le style gothique, moins stérile dans la Navarre que dans les provinces basques, a semé ses productions dans les bourgs les plus isolés, et l'on aperçoit fréquemment des chapelles aux fenêtres aiguës, aux voûtes élancées, entourées de maisons de la plus sombre et de la plus chétive apparence. Ainsi, nous avons remarqué, non loin du château de Thièbe, une chapelle adossée à une habitation particulière, qui présente, dans sa haute fenêtre ogivale à retraite et dans sa porte à tiers-point, le caractère du XIIIme siècle.

L'église de Mendibi est d'une date postérieure; son chevet à pans coupés, ses contre-forts bec de flûte, et sa porte ogivale surbaissée, surmontée d'une archivolte reposant sur mascarons à tête humaine, rappellent le XIVme siècle.

Le village de Montréal possède une église plus considérable, mais remontant à la même époque. Son chevet à pans coupés, ses contre-forts bec de flûte, ses fenêtres à lancettes sans meneaux, forment un ensemble assez homogène. La tour carrée qui surplombe le chevet, sert de clocher, comme dans presque toutes les églises des bourgs espagnols; mais elle serait également capable de remplir le rôle de tour de défense, et de soutenir le siége d'un guerillero et de sa bande.

Dans le village, voisin de *Salinas* de *Montréal*, autre église gothique avec chevet à pans coupés, contre-forts bec de flûte, et très hautes fenêtres ogivales de 3 mètres sur 60 centimètres.

Au centre du chevet, une corniche, appuyée sur consoles, règne sous la toiture sur toute l'étendue de l'édifice; elle semble appartenir au XIIIme siècle, époque qui se ressentait des souvenirs du style roman et de ses riches corniches à modillons. Le clocher carré, massif et assez élevé, offre le caractère de donjon que nous avons remarqué sur celui de Montréal. Le chevet à pans coupés, est éclairé au centre par une fenêtre ogivale à deux baies trilobées, surmontée d'une archivolte; des contre-forts à bec de flûte la consolident. Tout indique le XIVme siècle. Un pont aux arches ogivales très aiguës franchit le cours du Salinas, et répond assez convenablement au style de l'édifice religieux.

La petite église de St-Bartholoméo, entre Salinas et Sanguessa, ne mériterait pas d'être nommée, si elle ne passait pour avoir appartenu aux Templiers de Montréal.

Caporoso-sur-l'Aragon est un gros bourg élevé sur une montagne blanchâtre, au sommet de laquelle se dresse un édifice

dont l'aspect rappelle d'abord un château féodal du xiiime siècle. On croit voir Montaner ou Mauvezin; on approche, et l'on reconnaît une église flanquée, au sud, d'une tour carrée, terminée en brique et dominée au nord par une seconde tour à moitié détruite. Quant au bâtiment principal, son bel appareil moyen, très bien ajusté, son chevet à pans coupés, ses contreforts à bec de flûte, l'ogive élancée de la fenêtre du levant, ornée de meneaux à quatre lobes, prouvent qu'il remonte au commencement du xivme siècle. Là se bornent d'ailleurs les détails que l'on peut invoquer: car il s'est trouvé une junte et une fabrique assez barbares pour détruire tout récemment les voûtes et mettre le vaisseau à ciel ouvert, afin de transformer le bâtiment en cimetière.

Et pourquoi les habitants de Caporoso auraient-ils conservé leur église gothique? Ne possédent-ils pas l'objet préféré de tous les Espagnols : une église du xviime siècle, semblable à celles que nous avons trouvées en si grand nombre dans les provinces basques? Son chevet à pans coupés, le transept peu profond et à pans droits, les riches nervures renaissance qui s'entre-croisent aux voûtes et s'appuient sur des mascarons sans pilastres, les petites fenêtres plein-cintre placées à une grande hauteur, tout reproduit avec la plus scrupuleuse exactitude le plan de celle de Verra et de Lessaca. Ce monument nouveau peut donc satisfaire toutes les préférences d'une population aussi ennemie du style gothique que nous le fûmes, depuis le xvime siècle jusqu'à la fin du xviiime.

Ce n'est pas du style gothique seulement que les Navarrais se montrent ennemis ; ils professent avec les Aragonais et les Castillans une haine implacable envers les arbres; aussi le regard peut-il promener de Tafalla à Tudèla sans rencontrer un buisson... Plus de vingt lieues sans pouvoir mettre sa tête à l'ombre! Quelle perspective pour des voyageurs qui ne seraient pas Espagnols! Rien de hideux et de désolé comme les montagnes de Caporoso et les horribles solitudes des Bardegnas, véritable désert qui s'étend de Tafalla à Sanguessa, des portes de Tudèla à Alfaro! Pour reproduire de tels paysages, un peintre n'aurait qu'à tremper son pinceau dans la cendre humide, et à barbouillir sa toile.

Nous sommes encore à la frontière, et nous reconnaissons déjà cette Espagne où la sécheresse dévore trois récoltes sur sept, où les paysans, convaincus que les chênes produisent les moineaux et les déchaînent sur leurs blés, s'empressent d'abattre tout arbrisseau qui essaie d'élever ses rameaux timides dans

le voisinage des champs. Cette guerre aux ombrages a été poussée, chez les Aragonais, jusqu'à faire détruire, pendant cinq fois, les promenades inoffensives de Saragosse.

Le chanoine Pignatelli, gouverneur absolu de cette province pendant la construction du canal de Tudèla, ne partageait pas cette haine stupide. Dans son désir énergique d'arrêter ce vandalisme, il condamna au pilori tout individu convaincu d'avoir porté la hache sur un arbuste.

Le coupable, attaché au piquet pendant quinze ou vingt jours, restait exposé à toutes les intempéries, et ne recevait d'autre nourriture que celle que lui apportait la charité publique.

Cette justice expéditive rentrait, d'ailleurs, entièrement dans le caractère inexorable de cet administrateur de l'Aragon. Peu de jours après avoir ouvert ce magnifique canal de Saragosse, dont les écluses sont en marbre, et les maisons des éclusiers dignes de servir de pavillons à des palais, il vit avec stupeur les eaux baisser avec rapidité, et les barques rester sur la vase. Un courrier vient bientôt lui révéler la cause de cet accident étrange; les Navarrais des environs de Tudèla, qui n'avaient cessé de s'insurger contre un travail destiné à nuire à l'industrie des muletiers et à contrarier certains aubergistes, venaient de se venger du chanoine, en ouvrant une large brèche qui avait déjà mis la moitié du canal à sec.

Pignatelli monte à cheval, réunit un régiment de Lansquenets, et se dirige du côté de Tudèla. Arrivé près de la fatale ouverture, il envoie des détachements dans les cinq villages les plus rapprochés, avec ordre de lui amener les habitants de tout âge et de tout sexe.

« Voyez-vous cette large brèche, dit-il aux quinze cents paysans conduits sur les lieux, l'épée dans les reins; j'ai le projet de la combler avec des têtes humaines, et c'est vous qui allez fournir ces matériaux. »

Quelques incrédules croient pouvoir sourire d'une menace qui leur paraît hyperbolique. Pignatelli fait saisir deux rieurs, ordonne de les décapiter, et jette lui-même leurs têtes dans le canal. Les sourires s'étaient transformés en tremblements de terreur. « Qu'on me désigne les coupables, s'écrie le chanoine à haute voix. » Un silence obstiné succède seul à son injonction. « On refuse de m'obéir; *traygame dos otras cabezas,* ajoute-t-il d'un accent plus impérieux. » Les soldats obéissent, et les eaux engloutissent les têtes de deux autres victimes..... Seconde in-

jonction de lui désigner les coupables; second refus de les faire connaître; nouvelles exécutions qui permettent à l'implacable justicier de jeter onze têtes dans le canal. La douzième et bien d'autres encore allaient continuer à payer l'enjeu de cette double partie d'entêtement, quand les paysans se décidèrent à dénoncer les auteurs de la dégradation. Pignatelli les fit arrêter, et il se contenta de les retenir pendant plusieurs années dans les prisons de Saragosse.

Ces deux faits peuvent établir, nous l'espérons, que le chanoine aragonais aurait parfaitement rempli les fonctions de pacha dans ce beau pays d'Egypte où l'on conduit les Felhas sur les chantiers publics à coups de bâton. Il est vrai que les populations de la Péninsule ont fait leur principale éducation administrative à l'école des Mores et des Arabes, leurs premiers maîtres en toute chose.

Après avoir parcouru certains fragments gothiques assez dépourvus d'intérêt, occupons-nous d'œuvres plus importantes.

EGLISE DE SAN-SALVADOR DE SANGUESSA.

San-Salvador de Sanguessa, église à une seule nef ogivale, est sillonnée de nervures du XIVme siècle, retombant sur des faisceaux de trois et de cinq colonnettes. La porte offre tous les caractères de la même époque : cinq colonnettes à liteau frontal ornent chaque montant, et se continuent en voussures, après avoir franchi des chapiteaux à deux rangs de feuillages. Sur le tympan, apparaît Jésus-Christ, le corps nu et recouvert du manteau suaire avec lequel on le représente en sortant du sépulcre; il lève les deux mains pour montrer ses stigmates, tandis que deux anges, placés à ses côtés, présentent les prinpaux instruments de sa passion; l'un la lance, l'autre la croix. Cette première scène n'est qu'une introduction au jugement dernier, et nous voyons la Vierge et saint Jean implorer à genoux la clémence en faveur des pécheurs qui se présentent sur le panneau inférieur. Nous remarquons à gauche neuf corps sortant des tombeaux dont ils ont levé les couvercles; quatre rois et deux évêques, qui viennent de quitter aussi leur sépulture, joignent les mains suppliantes. Dix autres personnages, parmi lesquels il est facile de distinguer cinq religieux, marchent en sens contraire, et dressent également leurs mains vers le Juge éternel; à droite, enfin, la gueule du monstre infernal engloutit une foule de damnés que les démons enchaînent avec des cordes, ou qu'ils poussent avec des fourches.

Cette scène de jugement, très inférieure à celle de l'église des Templiers de la même ville, mais digne de servir d'ornement à la porte du Salvador, rappelle celle du Mas-d'Aire par sa simplicité, et mérite quelque attention par la beauté du dessin et la bonne exécution du bas-relief.

Nous dirons peu de mots du porche ou nartex ogival qui précède cette porte : il est appuyé sur deux piliers entièrement détachés de l'église. Si les nervures renaissance de sa voûte accusent la fin du xvme siècle, toutes les autres parties ne rappellent que le xivme.

Quelques pierres tombales, répandues sur le carrelage de l'église, forment toutes les richesses iconagraphiques et paléographiques de San-Salvador; nous n'en citerons que deux : celle de *Gaston de Quintana*, *bénéficier*, et celle de *Corcelorbe.* La première est ornée de la statue du défunt, couverte d'habits pontificaux et dessinée au simple trait. Sa tête est appuyée sur un carré, et ses pieds sur ses armes répétées deux fois : *Un écu écartelé ayant une tour en* 1 *et en* 4, *cinq faces en* 2 *et en* 3. Cette pierre porte la date de 1530, et les lettres de l'inscription, moitié gothiques rondes, moitié romaines, indiquent également les incertitudes au milieu desquelles la paléographie tendait à se rapprocher de l'ancienne simplicité des caractères romains (1).

La tombe de *Corcelorbe* et de sa femme *Gracieuse d'Oron*, a pour tout ornement les armes écartelées de la famille : en 1 une tour, en 2 et en 3 un cœur percé d'une flèche, en 4 cinq faces.

St-SATURNIN DE PAMPELUNE.

Revenons, enfin, à Pampelune; nous ne quitterons plus la capitale de la Navarre, avant d'avoir entièrement épuisé tout ce que nous avons à dire sur les productions du style gothique.

L'église de St-Saturnin offre un vaisseau de la fin du xiv siècle, de la plus heureuse harmonie. Sa nef, privée de bas-côtés, n'offre, il est vrai, que trois travées principales terminées par un chevet à pans coupés; mais ces trois travées, dessinées par

---

(1) Voici cette inscription : *Anno* 1563 *obiit Gaston de Quintana, beneficiado in ecclesia. Edificavit domicilium sibi, et cunctis volentibus constituit omnes una cum psalmista cantare, ecclesiæ bonu. et cler.*

En 1530 mourut Gaston de Quintana, bénéficier dans cette église. Il construisit ce tombeau pour lui, et, du consentement général, il permit aux fidèles d'accompagner les chants du psalmiste, dans l'intérêt de l'Eglise et des clercs.

des faisceaux de cinq colonnes, ornées d'un seul volute de fleurs bien travaillées et d'un liteau frontal, sont subdivisées par des groupes de trois colonnettes, ce qui forme deux autres travées accessoires. Les admirateurs du style gothique, qui placent la pureté des lignes au-dessus de la grandeur des proportions, ne peuvent regarder sans bonheur un monument qui rappelle la sainte chapelle de Paris par ses dimensions, et qui semble s'en rapprocher par son élégance. Le chevet offre cette particularité que le pan du fond, plus large que les latéraux, est percé d'une niche à pans coupés, formant un second chevet dont la très haute ogive descend de 3 mètres à peine au-dessous de la voûte de la nef. C'est dans cette espèce d'arc triomphal que règne une large ouverture ogivale de la forme de celle de St-Pierre d'Olite, divisée par des meneaux centrifuges. Deux fenêtres à ogives élancées et à deux baies trilobées, placées de chaque côté du chevet, complètent l'éclairage de cette partie de l'église. L'intérieur de la niche sans fenêtres est voûté à cinq quartiers, avec nervures simples. En deçà de ce compartiment, enfin, sur les pans coupés de droite et de gauche de l'avant-chevet, règnent deux chapelles percées de lancettes de moins grande dimension (1).

Quant au fond de la nef, il est éclairé par une ouverture ogivale semblable à celle du chevet, mais bouchée par un mur à panneaux formant arcatures, et ne laissant régner qu'un simple oculus.

Dire que la tribune de l'orgue étend son arc très aplati sur toute la première travée, c'est insinuer que sa voûte, sillonnée de belles voussures à simple croisement, remonte à la fin du xvme siècle. St-Saturnin est assez peu riche, d'ailleurs, en détails sculptés; il ne possède qu'une niche à tombeau dans la première chapelle de droite, un grand bas-relief au-dessus de

---

(1) Parmi ces chapelles, les deux plus rapprochées du sanctuaire sont à pans coupés, avec nervures croisées à la voûte, retombant sur faisceaux de trois colonnettes à chaque angle. Les deux autres sont coupées à pans droits, et présentent néanmoins la même disposition de nervures et de colonnettes. Une dernière niche ogivale, enfin, plus basse et plus étroite que les précédentes, règne encore au nord; mais celle du sud a été détruite pour ouvrir une énorme arcade plein-cintre du xviiie siècle, et loger une chapelle privilégiée de style gréco-romain, dans laquelle le clergé de St-Saturnin n'a cessé d'entasser toutes ces richesses de mauvais goût dont nous aurons à parler si fréquemment.

Ce complément disparate, espèce de contre-façon de St-Pierre de Rome, et presqu'aussi considérable que l'église elle-même, compromet de la manière la plus fâcheuse l'harmonie du gracieux édifice du xive siècle.

la porte d'entrée, et quelques chapiteaux sous le porche. La niche, privée du tombeau auquel elle fut destinée, forme un plein-cintre à colonnettes prismatiques, orné, à l'intrados, dans le goût de la fin du XV[me] siècle, de plusieurs astérisques entrelacées. Elle est surmontée d'une archivolte également à astérisque pyramidale et pédiculée, embellie, sur les côtés, de bouquets de fleurs continus.

Mais l'objet le plus intéressant de cet édifice est, sans contredit, le bas-relief de grandeur naturelle, qui se trouve encastré au-dessus de la porte du nord, vis-à-vis l'entrée de la chapelle privilégiée. Cette œuvre, détachée de quelque église plus ancienne, mérite, par ce caractère d'antiquité, non moins que pour le sujet qu'il représente, quelques mots d'examen.

Quel est ce guerrier casqué, bardé de fer, portant un écu à pointe, timbré d'une grande croix, tenant la lance au pennon flottant en arrêt, et monté sur un cheval caparaçonné? — Evidemment, un chevalier navarrais qui se prépare à combattre les musulmans. Il sort d'une ville dont la porte est encore ouverte, et obéit à l'impulsion de la main nimbée de Dieu qui lui ordonne, de ses deux doigts jubans, de marcher au combat.

Faut-il voir dans ce chevalier le roi Sanche-le-Fort, allant à la bataille de Tolosa, ou le roi Thibaut de Champagne marchant vers la Palestine? Hâtons-nous d'avouer que rien ne permet de sortir du cercle des conjectures. Le but du bas-relief est clairement indiqué; mais le nom du personnage ne saurait être donné sans hésitation. Le costume du guerrier, l'écu à pointe timbrée d'une croix, la cotte de mailles enveloppant son cou et sa tête, la cotte d'armes, l'épée droite et la lance appartiennent au XIII[me] siècle; aussi peut-il être attribué à Sanche-le-Fort (1212) comme à Thibaut (1234).

Puisque nous nous occupons de bas-reliefs, nous devons ajouter que la porte de St-Saturnin, située au nord, n'est pas entièrement dépourvue d'intérêt. Son arc ogival élancé, conforme au style de l'église, est orné de quatre colonnettes principales, de deux pouces de diamètre, sans compter les tores et les gorgettes qui se continuent aux voussures; mais, chose toute particulière, les chapiteaux de cette œuvre de la fin du XIV[me] siècle, au lieu d'être fleuris, sont historiés et forment un bas-relief qui se continue sans interruption d'une colonne à l'autre, quoiqu'il soit formé de scènes diverses (1).

---

(1) On remarque à droite, sous la retombée de l'archivolte, Dieu nimbé, mais très mal drapé, et les jambes nues, créant Eve pendant qu'Adam dort à

Au-dessus de l'arc central, enfin, paraît le Christ crucifié, entre la Vierge et saint Jean, qui contemplent ce tableau d'agonie. L'exactitude avec laquelle les chapiteaux suivent les contours des colonnettes et des gorges, prouve qu'ils ont été faits évidemment pour la place qu'ils occupent. Il est facile, d'ailleurs, de rattacher ces chapiteaux au style iconographique du xvme siècle, tel que nous l'avons trouvé à St-Sever-de-Rustan, et à St-Pé-de-Générez, en Bigorre.

Le porche qui précède cette porte est voûté à nervures redoublées, et s'ouvre sur la rue par une arcade ogivale ; les statues de St-Saturnin et de St-Jacques, placées sur des mascarons, le décorent à l'extérieur ; celle de St-Saturnin n'a pas de barbe et appuie ses pieds sur un lion d'un style assez grossier. Celle de St-Jacques Zébédée porte le bourdon, le capuchon, la barbe longue et la pannetière avec une coquille. A ses pieds est un pèlerin du tiers de sa grandeur, portant également la pannetière avec une coquille. Des pyramides et des trilobes ornent les dais qui recouvrent leur tête.

Ces statues sans mérite appartiennent à cette école facile et peu soigneuse du xivme siècle, qui semblait ne fabriquer des œuvres d'art que dans le but de remplir au plus vite les niches et les places destinées à posséder ce genre d'ornementation. Nous préférons, nous devons l'avouer, le bas-relief placé au-dessus de la voûte de l'arc du porche, et représentant St-Saturnin traîné par un taureau furieux.

Ici, du moins, nous sommes sous l'influence romane, et ce style peut trouver une excuse d'inexpérience dans son ancienneté. Nous voyons, sur le second plan, les Romains ordonnateurs du supplice ; la porte du temple païen, sur laquelle St-Saturnin est mis à mort, prouve, par sa forme ogivale, que

l'entrée d'une grotte ; — l'ange Gabriel annonçant la bonne nouvelle à Marie, tandis que Dieu le Père plane dans les nuages, soutenu par des anges. Ces premières scènes, dont les statuettes sont hautes de 18 pouces, se lisent de gauche à droite ; les autres n'offrent que des personnages de 9 pouces, et représentent les sujets suivants : — la Visitation au moment où la Ste-Vierge et sainte Elisabeth échangent le baiser de félicitation ; — Jésus-Christ au berceau, entre la Vierge et saint Joseph ; — la fuite en Egypte ; — le Christ montant au calvaire, chargé de sa croix ; — Jésus crucifié entre les deux larrons ; — les saintes femmes devant le sépulcre ; — le Christ presque nu, couvert d'un simple manteau, portant la croix de résurrection, et s'offrant à Madeleine qui tombe à ses genoux et joint les mains en signe de surprise. Le Sauveur n'est pas nimbé.

le bas-relief ne remonte pas au-delà de la deuxième moitié du XIIme siècle.

CATHÉDRALE DE PAMPELUNE.

Après avoir parcouru la Navarre, explorant çà et là quelques monuments plus ou moins secondaires, il est temps que nous abordions la cathédrale de Pampelune, un des établissements religieux les plus importants, les plus complets et les plus corrects que l'Europe ait conservés.

Lorsque l'évêque de Pampelune, qui s'était retiré dans le monastère de Leyre, du côté de Sanguessa, en 860, pour fuir le joug des musulmans, rentra dans sa ville épiscopale, en 1023, il s'occupa immédiatement, disent les chroniques, de rebâtir sa cathédrale. Cependant, on ne mit pas immédiatement la main à l'œuvre; il fallut d'abord créer des ressources, réunir les dons des fidèles au milieu d'une population longtemps opprimée par les Arabes. Ce ne fut qu'en 1110 que Pedro-Roda posa la première pierre d'une basilique romane, et, seize ans plus tard, l'avancement des travaux permettait de la consacrer (1127).

Cet édifice important, construit à la hâte ou sur un plan défectueux, n'eut pas une longue existence; la plus grande partie s'écroula en 1390; toute réparation fut reconnue impossible, et Charles-le-Noble, le reprenant aux fondements, commença par faire reconstruire le chevet et les transepts que nous voyons aujourd'hui.

CHAPITEAUX ROMANS.

Avant d'examiner l'église moderne, disons un mot des débris de la basilique qui nous ont été conservés. Ces fragments se bornent à huit chapiteaux de la porte principale, destinés à des colonnes géminées. Leurs corbeilles, d'assez petit modèle, indiquent tout d'abord qu'ils n'appartiennent pas à cette architecture du Xme siècle, dont les chapiteaux énormes venaient se reposer sur des colonnes très courtes, sans se préoccuper de l'incohérence que présentait un support moins lourd que l'objet supporté : leurs formes harmonieuses et légères peuvent, au contraire, nous donner une idée du soin avec lequel la cathédrale tout entière avait été construite.

Au-dessous des abaques, ornées de rinceaux romans parfaitement sculptés, nous remarquons trois doubles corbeilles corinthiennes, d'une exécution irréprochable. Un troisième

chapiteau forme des enroulements de fleurs, d'une grande richesse; une biche, deux cigognes, deux têtes de personnages et deux chiens levriers sortent du milieu des branches. Un cinquième chapiteau est sillonné d'entrelacs; les trois derniers, enfin, sont couverts des plus délicieux petits personnages que l'époque romane ait substitués aux statuettes massives que nous avons remarquées dans le cloître de Tudèla. Ces personnages, un peu trop entassés peut-être, rappellent ceux de St-Bertrand de Comminges, par la complication des sujets, et représentent les scènes suivantes :

Dans le premier chapiteau, quatre démons, portant des ailes de chauve-souris, s'envolent au-dessus d'une construction en forme de coupole, par les cinq portes desquelles sortent des personnages renversés. Plus loin, le Christ nimbé descend d'une nue, et vient toucher deux lépreux couverts de plaies. Quatre apôtres et une femme suivent le Christ et soignent les malades. Un ange préside à cette scène. Le retour représente le repas, au moment où Jésus-Christ prononce la terrible parole : un de vous me trahira. Dieu le Père, de plus grande dimension, plane au-dessus, dans une auréole soutenue par des anges. La première scène de ce chapiteau doit représenter la guérison des possédés. La construction ronde serait alors le tombeau d'où sortent les malheureux que le Christ a bénis, et les démons prendraient la fuite aux ordres du Rédempteur, par dessus la coupole. On ne voit pas, cependant, les pourceaux dans lesquels ils se refugièrent, d'après l'Ecriture, pour se précipiter dans le lac. « Sur le soir, on lui présenta plusieurs démoniaques dont il chassa les mauvais esprits par sa parole. Il guérit aussi tous ceux qui étaient malades. »

« Quand il fut arrivé à l'autre bord, dans le pays des Gersegéniens, deux démoniaques, étant sortis des sépulcres, vinrent à lui; ils étaient si furieux, que personne n'osait passer par ce chemin-là....., et les démons le prièrent, et lui dirent : Si tu nous chasses, permets-nous d'entrer dans ce troupeau de pourceaux..... Et il leur dit : Allez. Et, étant sortis, ils allèrent dans ce troupeau. »

Dans le deuxième chapiteau, le Christ nimbé reçoit le baiser de Judas. Trois soldats s'empressent de le saisir par le bras. Le retour renferme le Sauveur sous un portique plein-cintre, près de Caïphe coiffé de sa mitre à deux pointes. Le prêtre juif le livre à deux soldats qui l'entraînent; l'un d'eux lui montre du doigt le larron déjà cloué sur la croix..... l'apparition du Christ

a déjà touché le bon larron; il joint les mains en signe de repentir; mais une tête de démon plane au-dessus de l'autre supplicié, afin de l'empêcher de céder au remord qui vient de sauver son compagnon d'infortune.

Nous voyons, enfin, Jésus-Christ attaché à l'instrument de son supplice; le soldat Stéphanon lui présente l'éponge imbibée de vinaigre; son camarade Longin lui donne le coup de lance mortel; la Vierge Marie baisse la tête en signe de douleur; deux anges planent dans les airs, au-dessus du sauveur des hommes.

Dans le troisième chapiteau, Simon d'Arimathie et les saintes femmes détachent le corps de Jésus de l'instrument de son supplice; Marie baise la main du Christ. Nous le voyons ensuite renfermé dans le tombeau, et soigneusement enveloppé par Simon d'Arimathie, qui avance la main dans l'intérieur, pour arranger un pli du suaire. Plus loin, un ange arrive, lève le couvercle, et les soldats sont renversés au milieu d'un grand désordre de boucliers, de piques et d'épées.

Tels sont les seuls débris de la basilique du XIIme siècle, que l'on ait recueillis; ils sont placés avec soin dans la niche d'un tombeau vide, ornée de détails du XVme siècle parfaitement dessinés.

Arrivons à la cathédrale moderne; contemplons-en les richesses de premier ordre, respectées par le temps et par les hommes; nous pourrons faire un cours complet d'architecture religieuse, sans sortir de l'enceinte de cet établissement ecclésiastique.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

En entrant dans la cathédrale, dont la longueur est de 233 pieds, nous avons sous les yeux un édifice entièrement semblable, dans ses dispositions d'ensemble et dans ses dimensions, à celui de Bayonne. Les détails offrent cependant de notables différences, et nous devons reconnaître que l'église de Pampelune est, sous ce rapport, d'une infériorité marquée. Parmi les étrangetés architecturales de ce monument, nous ferons remarquer le chevet qui, au lieu de faire saillie à l'extérieur par des pans coupés, ne forme qu'un angle aigu, semblable à celui que l'on donna aux donjons du XVme siècle, afin de présenter plus de résistance aux projectiles ennemis. Par suite de ces dispositions, la voûte de la grande nef ne présente sur ce point que

deux baies divisées par un faisceau de trois nervures. A la place de la belle ornementation XIIIme siècle, du chevet de Bayonne, si richement percé par les galeries du triphorium et par les fenêtres du clérestory, celui-ci ne présente que des murs pleins, sans autre ornement que de légers faisceaux de colonnettes d'angle du XIVme siècle, avec de petits chapiteaux fleuris, et des nervures formées de tores et de gorges accolées avec redoublements renaissance (1).

Descendons dans les bas-côtés du chevet, formant la galerie du pourtour. Le sanctuaire s'ouvre, sur ses deux basses nefs, par deux grands arcs ogivaux dont la belle largeur ne saurait racheter la pauvreté sculpturale. Au lieu des sept chapelles qui rayonnent ordinairement dans cette partie fondamentale des églises, nous ne voyons de chaque côté que deux larges embrasures placées obliquement, si bien que le centre du chevet se trouve vide et ne présente qu'un angle rentrant d'un effet d'autant plus fâcheux qu'il vient opposer sa pointe à celle du sanctuaire et soumettre ainsi la nef du pourtour au plus singulier étranglement. Chaque chapelle du fond n'a, d'ailleurs, qu'une fenêtre ogivale à deux colonnettes d'angle du XIVme siècle, sans meneaux.

Après avoir examiné ces détails, occupons-nous de la grande nef qui se compose de six travées. Chaque pilier est formé d'un faisceau de trois colonnettes, parmi lesquelles la centrale offre une grande proéminence, et se trouve séparée des autres par une gorge de la force des colonnes. Chacune se termine par un liteau de face, et supporte un chapiteau à triple volute. Une bande torique, en forme de lien, réunit tous ces chapiteaux au-dessus des arcs des bas-côtés. Les nervures des voûtes, formées d'un tore à liteau frontal, redoublées de gorges et de petits filets d'un style simple et harmonieux, se croisent à chaque compartiment de voûte. La nef, privée de triphorium, ne présente, à chaque travée, qu'une fenêtre de 3 mètres de haut sur 1 mètre 40 centimètres de large, divisée en trois baies trilobées avec des meneaux différentes, mais conformes aux dessins du XIVme siècle (2).

(1) Quatre fenêtres à lancettes, divisées par deux trilobes aigus et terminées par deux meneaux supérieurs, presque flamboyants, éclairent cette haute partie de la nef; mais leur hauteur de 2 mètres est insuffisante, et leur position, immédiatement au-dessous de la voûte, n'est pas d'un effet très favorable.

(2) L'ensemble de ces fenêtres n'est pas d'une grande harmonie; elles sont placées à une hauteur qui augmente la nudité des murailles, et fait

Une rosace d'une disposition assez heureuse éclaire le fond du vaisseau. Quant aux bas-côtés, réduits à la hauteur de la moitié de la nef, ils présentent une disposition de colonnes et de nervures entièrement identique, et, comme l'arc d'ouverture qui les fait communiquer avec la grande nef, répète le même agencement, l'ensemble des piliers présente, comme à Bayonne, un faisceau de douze colonnettes dont la base carrée oppose une fausse équerre à l'axe de la nef. La rosace dont nous avons parlé se reproduit à l'extrémité de chaque bas-côté sur un moindre diamètre..... Si la cathédrale de Pampelune est inférieure en harmonie générale à celle de Bayonne, elle lui devient supérieure, toutefois, lorsqu'on examine ses chapelles; car ce complément si important des églises gothiques règne sur les deux côtés, tandis qu'à Bayonne, il se trouve supprimé, au midi, par le rapprochement du cloître (1).

Tout, jusqu'ici, nous a présenté des témoignages du xivme siècle. Les archives de la cathédrale nous apprennent, en effet, que les deux bas-côtés, en partant du maître-autel, furent construits par les évêques avant le règne de Charles-le-Noble ; mais ce monarque, fondateur des châteaux d'Olite et de Tafalla, commença la grande nef avant la fin du xivme siècle, et sa fille, Dona Blanca, la continua dans les premières années du xvme (2).

Quelques détails, cependant, portent des traces évidentes de construction postérieure; nous remarquons, en entrant dans l'église, à droite et à gauche, une première chapelle fermée par un mur, sur lequel est appliqué un grand arc tudor, surmonté d'un astérisque hautement pédiculé. L'encadrement à hauteur

---

regretter l'absence d'un triphorium qui aurait pu se développer si à l'aise sur ces larges pans de murs plats et découverts.

(1) Malgré la régularité de ces chapelles, il faut remarquer que les deux premières, en partant du fond, sont réunies par un arc ouvert, tandis que toutes les autres se trouvent séparées par des murs transversaux. Leurs piliers intérieurs répètent, d'ailleurs, les faisceaux de colonnes que nous avons remarqués dans la nef, avec de très légères différences dans la force des tores d'entre-colonnements. Du côté des murs, les nervures retombent sur des mascarons à fleurs ou à têtes assez grossiers. Chaque chapelle, enfin, reçoit le jour par une fenêtre à deux baies sans lobes, surmontées de tréfleurs au nombre de trois ou de cinq, placées dans des triangles plus ou moins arrondis.

Chaque ouverture possède deux colonnettes d'angle de 3 pouces, avec base prismatique, chapiteaux à deux volutes, voussures de même, soubassements ornés de tores et de doucines.

(2) Voir le travail manuscrit que le chanoine Firmin Galareta vient de composer sur les différentes péripéties de cette vaste construction.

de l'astérisque est rempli de meneaux flamboyants; les piliers d'angle assez simples sont surmontés de pyramidales peu ornées. Les deux sacristies du chevet reproduisent des portes analogues, mais plus richement ornées de lobes à l'intrados, de fleurs et de feuillages dans toutes les parties. Or, comme les archives nous apprennent que Catherine de Foix et Jean d'Albret terminèrent la cathédrale, on ne peut douter que ces détails ne remontent à leur règne, qui coïncida avec les premières années du xvi[me] siècle.

Quelques fragments paléographiques correspondent également à l'époque de la renaissance; nous allons les parcourir rapidement. Le mur latéral de la porte de la sacristie du nord renferme une pierre entourée de feuillages sur laquelle on lit : *A qui esta sepultado, el illimo. y exmo. senor d. toribio de mier, obso. de pam. virrey. y capitan gnel. en interin de estercino de Navarra, y de la provincia de Gnypuscoa, murio à* 8 *décembre ano* 1698.

L'autel de *Caporoso*, près de la sacristie des chanoines, porte, au pied d'un saint Thomas les mots : *Dominus meus et Deus meus.* Et dans la bande rouge qui règne sur toute l'étendue de l'autel, la dédicace : *Hoc opus jussit apponi, petrus mizilla de caporoso, eques panpilon et auditor comptorum regalium, ad laudem omnipotentis Dei et genitricis Mariæ, et beati Thomæ didimi apostoli, anno Domini in vigilia pentecostæ M. CCCCC. VII.*

Dans l'intérieur de l'église, enfin, différentes dalles renferment les inscriptions tumulaires que nous allons reproduire :

Joannes remia venetus Caroli V Romi Pis Acoaull, hujus eccles. antites pauper... Sapiæ obiit toleti, an. di. 1539, 18 *januarius. — M. D. C. LXXIII.*

Pedro Rochi obispo M. D. C. LXXIII.

Petrus aguado frater minor 1716.

Andreas Joseph vel cinis aut nihilum 1728.

Melchior angelus, doctor et canoni. de Palentia, burgos et Pamplona.

Gaspar de Miranda, doctor canoni, de Tolet obisp de Pamplona M. D. CC. LXVIII.

Joannes Laurentius de Irrigoyen, et dutari de Bastan, Honoratus innumerabili, dignitatis. cleric 1778.

Stephanius, Antonius, épiscopus Pamplonæ, 1795.

Martinus ab andossilla et Arles doctor et archidico. Pampelo. 1521.

Nous devons ajouter que l'auteur très estimé de l'*Histoire ecclésiastique*, Pedro de Aguire, est enterré dans le cloître; mais nous n'avons pu retrouver son épitaphe.

Passons à un autre ordre de détails.

LE CHŒUR.

Ce qui frappe d'abord, en examinant le chœur du côté du chevet, c'est la belle grille de fer qui ferme l'entrée de ce magnifique sanctuaire. On n'y pénètre pas du côté du couchant, comme dans les nôtres, mais du côté de l'est. Les enroulements de ses barreaux, les personnages à graine, mêlés aux feuillages, nous apprendraient suffisamment que c'est une œuvre du xvime siècle, alors même qu'une des bandes de fer ne porterait pas l'inscription suivante :

Al honor de Dios et de Sancta Maria, esta reja fue fecha por maestre Guillemo Croenat anno 1507.

Après avoir franchi cette œuvre capitale de la serrurerie de la renaissance, les regards s'arrêtent tout d'abord sur le tombeau de l'infante de Castille, Léonor et de Charles IV, son mari. La première morte à Pampelune en 1416, le second à Olite en 1425.

Ce tombeau, placé à l'entrée du chœur, est formé d'un grand bloc, mesurant 2 mètres 60 centimètres de long, 2 mètres de large et 1 mètre 20 centimètres de haut. Les deux statues royales, faites en albâtre, sont couchées sur le couvercle, les mains croisées sur la poitrine. Le roi porte la couronne royale, les cheveux courts, pas de barbe, et appuie ses pieds sur un lion. Son manteau royal est orné d'une riche bordure fleurdelisée. Cette ornementation ne doit pas nous surprendre : les rois de Navarre portaient les fleurs de lys de France, depuis que Louis-le-Hutin, fils de Philippe-le-Bel et de sa femme, Jeanne de Navarre, était monté sur le trône de Pampelune en 1305. Ce n'est donc pas sans bonheur que nous retrouvons ce témoignage de l'ancienne intimité qui unit les deux royaumes pendant plusieurs siècles.

La reine, également couronnée, a les cheveux tressés et recouverts d'une résille sur la tempe. Deux petits chiens, symbole de la fidélité, servent de coussin à ses pieds..... Chaque

statue repose sa tête sur un carré portant la devise chrétienne : *Bonne foi, bonne foi.*

Un dais surmonte leur front, et malgré l'absence de meneaux flamboyants, ce tombeau n'en égale pas moins la richesse de celui de Tudèla, par le bon travail des statues et par la rangée de statuettes qui occupent les quatre faces latérales.

Ces statues, de 68 centimètres de hauteur, sont au nombre de dix-huit et occupent des arcatures en forme de niche. Elles représentent d'un côté des religieux et des religieuses, portant des capuchons rabattus, dans l'attitude de la douleur; de l'autre, des cardinaux et des évêques mitrés et crossés, conservant dans la cérémonie des funérailles toute la dignité de leur ministère.

Les deux inscriptions suivantes, gravées sur le couvercle en petites lettres angles brusques, sont l'analyse assez exacte de leur règne glorieux et agité : *A qui jace sepellido, el de Buena mémoria, don Karlos IIII de Navarra, duc de Nemoux, descendient en recta lineà del empera de san Karlos magno e de san Luis rey de Franciu, e recobro en su tiempo, una grand part dé villas e Castillos de su regno que seya en mano del rey de Castilla, e sus tierras de Francia que seyan empachadas por los reyes de Francia e de Anglaterra. Este en su tiempo ennoblescio e exalto en dignitates e honores à muchos ricos hombres caballecos et figos d'Algo naturales suyos, e fezo muchos notables hedificios en su regno, e fue muy piadoso e misericordioso, e regno, rey XXXVIII agnos e fino lo VIII dia de setebre del agno del mil CCCC. XXVI.*

A qui jace la reyna dona Leonor, infanta de Castilla, muger del rey don Karlos IIII fino M.CCCC. XVI.

Les boiseries du chœur seraient dignes d'obtenir un travail tout spécial, et c'est avec regret que nous nous bornons à consacrer quelques pages à leur description d'ensemble. Sculptées, en 1550, par Miguel Ancheta, sur du bois d'érable apporté d'Angleterre, elles peuvent être comparées aux plus belles œuvres de ce genre, et sont peut-être supérieures à celles d'Auch et d'Amiens. Le plan général, conforme à celui des chœurs que nous venons de nommer, ne présente aucune des particularités extérieures de celui de St-Bertrand de Comminges ; il s'appuie contre une paroi nue, semblable à celle qui renferme celui d'Auch, avec lequel l'intérieur, lui-même, a d'ailleurs des traits frappants de ressemblance. Ainsi, chaque haut dossier est occupé par un personnage de quatre pieds de hauteur. Si nous les passons en revue de droite à gauche, nous rencontrerons

successivement : six patriarches ; — trois vierges martyrs ; — Madeleine portant l'urne des parfums ; — sainte Catherine montrant la roue de son supplice; — un saint demi-nu, suivi de deux chiens et portant une assiette ; — saint Roch montrant sa plaie à l'ange ; — un religieux ; — saint Antoine portant un livre, un bâton noueux, et suivi du cochon orné d'un collier à clochettes (1); — un évêque crossé, mitré, portant des pommes d'amour, une dans la main, deux dans sa robe. On sait que saint François d'Assise reçoit quelquefois cet emblème de l'amour divin ; — saint Mathieu inspiré par l'ange assis sur son épaule ; — saint Laurent portant son gril ; — un prêtre portant la palme du martyre ; — un pape ; — un évêque, peut-être saint Augustin, muni du livre de l'apostolat ; — un autre évêque, portant une église qui ne paraît pas être la cité de Dieu ; il doit représenter saint Saturnin, fondateur de l'église de Pampelune, ou l'évêque Pedro Roda, constructeur de la basilique romane. — Nous rencontrons ensuite saint Jérôme presque nu, un caillou à la main droite, la croix à la main gauche, dans l'attitude que lui donnent ordinairement Ribera et quelques autres peintres espagnols. Un lion, placé sur la porte d'une caverne, exprime la pensée du désert dans lequel vivait le célèbre solitaire de la Thébaïde ; — une sybille ; — saint Paul avec l'épée qui doit le décapiter ; — saint Mathias avec la hache ; — saint Jacques-le-Mineur avec un bâton ; — saint Thomas, patron des architectes, avec une équerre et un livre ; — un saint très jeune, sans barbe, avec un livre et un bâton de voyage ; — saint Jacques-le-Majeur, avec un bourdon de pèlerin ; — saint Jean avec le calice renfermant le St-Esprit. — Dans le haut dossier du siége central, nous remarquons le Christ avec la croix de résurrection. — A la suite du Christ, et, par conséquent, à sa droite, nous voyons saint Pierre portant les clés ; — saint André, la croix ; — saint Antoine tenté par un diablotin qui le tient par une chaîne de fer ; — saint Thomas armé d'une pique ; — saint Mathias, d'une hache à manche court ; — saint Jude, d'une scie, instrument de son supplice ; — saint Jean-Baptiste couvert de

---

(1) On sait que cet animal domestique, dont on s'explique si peu la présence auprès du premier solitaire, ne se trouve pas dans l'ornementation des églises d'Orient ; les peintres grecs se bornent à faire dire au saint solitaire : Les appétits du ventre ne me séduisent pas ; l'obéissance et la force domptent les démons.

Nos artistes, qui supprimèrent généralement toutes ces légendes écrites, n'auraient-ils pas voulu indiquer ces appétits du ventre, en plaçant le cochon, qui en est l'emblème, près du saint qui recommande leur mépris ?

la peau d'un mouton, et portant un agneau sur un livre; — saint Marc avec le lion; — l'ange saint Michel donnant un coup d'épée au démon qui se roule à ses pieds avec impuissance; — l'ange Gabriel priant les mains jointes; — Raphaël dans la même position; — un évêque levant sa main bénissante; — même sujet; — saint Georges à pied, armé d'un bouclier, terrassant le dragon d'un coup de lance; — saint Sébastien dépouillé de ses vêtements, attaché à l'arbre de son martyre; — un évêque bénissant; — saint Martin donnant la moitié de son manteau au mendiant; cette seconde statuette est de très petite dimension; — un évêque bénissant; — saint Dominique portant le modèle d'une église dans sa main, et suivi d'un chien tenant un flambeau dans sa gueule; — sainte Magdeleine portant l'urne des parfums; — la Force présentant une tour; — sainte Luce portant sur un plat les yeux que les bourreaux lui ont arrachés; — sept patriarches, parmi lesquels on remarque David avec sa harpe, et Abraham en costume de guerre.

On ne peut songer à l'incohérence qui règne dans la distribution de ces hauts dossiers, non seulement à Pampelune, mais dans tous les chœurs de nos cathédrales, sans gémir de l'indifférence religieuse avec laquelle les sculpteurs s'occupaient de ces vastes décorations. Il leur eût été facile de donner à la disposition des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament un ordre chronologique, en rapport avec la marche de l'ancienne et de la nouvelle loi. Mais loin de suivre cette pensée logique, tout élémentaire, ils abandonnèrent au hasard les œuvres les plus remarquables de leur ciseau, et privèrent ainsi les boiseries de leur principale valeur symbolique.

Les imagers de Pampelune ne surent pas s'écarter des défauts de leur siècle, acceptés comme les nouvelles lois de la sculpture. Ils placèrent, au-dessous de chaque statue, ces petites fantaisies renaissance où dominent les nudités mythologiques, amours, satyres, chevaux, oiseaux, cariatides, renommées, hommes engaînés dans des fleurs, enfants jouant à toutes sortes de jeux, dragons ailés, *bucranes* ou têtes de béliers et de vaches disséquées, vases antiques, guerriers à cheval, captifs romains. On comprend, à la supériorité du dessin et à l'habileté de la composition, que ce genre de décorations profanes avaient toute leur préférence. La confection des personnages sacrés, dont le type leur était imposé par la tradition, au contraire, n'étaient pour eux qu'une nécessité fâcheuse dont ils auraient voulu s'affranchir. Nous devons remarquer encore, entre ces personnages, ces arabesques et les grandes statues qui les sur-

montent, un petit cartouche, évidemment destiné à recevoir le nom des héros bibliques; mais ces noms ne furent jamais gravés. Une jolie petite tête renaissance, d'une composition toujours variée sort d'une fenêtre à chaque bout du cartouche.

La seule particularité que le chœur de Pampelune partage avec celui de saint Bertrand de Comminges, c'est l'emploi de la marqueterie dans la décoration des bas dossiers de chaque stalle et des accoudoirs. Chaque bras, chaque miséricorde, chaque séparation renferme encore une foule de sujets capricieux, très habilement sculptés; mais des scènes religieuses, nulle part! et cependant l'intérieur de chaque stalle ne renferme pas moins de cinq sujets.

Une riche corniche renaissance, régnant au-dessus des grands personnages, complète cette magnifique boiserie..... Les souvenirs du XVme siècle n'y dominent pas, comme dans celle d'Auch, qui ne représente que des ogives pyramidales, des pinacles et mille découpures du style gothique. Miguel Ancheta avait rompu avec toutes les traditions gothiques et s'était franchement lancé dans la nouvelle école. La frise qui s'avance en forme d'arcades plein-cintre ou de dais continu, repose, entre chaque haut dossier, sur des chapiteaux carrés, soutenus par des cariatides fantastiques, terminés en feuillages. Dans le couronnement, enfin, nous trouvons une petite tête profane, correspondant à chaque cariatide, et mille caprices renaissance se jouant dans les intervalles. Ce magnifique couronnement de l'œuvre se termine par de gracieuses têtes d'hommes, de femmes et d'enfants, correspondant, par deux, à l'intérieur de chaque stalle.

En résumé, nous constatons dans le chœur de Pampelune moins d'excentricité que dans celui de St-Bertrand de Comminges; plus d'ensemble et de mérite général; autant de richesse que dans celui d'Auch; et tout autant d'harmonie que dans celui d'Amiens.

Après avoir visité l'intérieur de la cathédrale, nous nous dirigerons vers la chapelle Barbazana, placée au-dessus du caveau des évêques et des chanoines, et formant une espèce de dépendance de la sacristie du sud. Cette belle salle, voûtée à huit compartiments sillonnés de nervures renaissance, ressemble à une salle des gardes, et n'éveille aucune pensée de recueillement. C'est au milieu de cette vaste pièce, cependant, que s'élève le tombeau de l'évêque Barbazano, dont la

position, entièrement détachée, rappelle celui de Charles-le-Noble, dans le chœur de la cathédrale. Il forme un carré de 40 centimètres seulement d'élévation. Son couvercle, aux angles frétés et crénclés, ornés de tores, de doucines et de filets, supporte la statue couchée de l'évêque; elle croise ses mains aplaties sur son abdomen, appuie sa tête sur un carré soutenu par deux anges, et ses pieds sur un lion (1).

Cette œuvre de sculpture, d'un dessin assez correct, laisse beaucoup à désirer sous le rapport de l'ornémentation et des accessoires. Barbazano, fondateur de cette chapelle et des deux galeries du nord et de l'est du cloître, méritait un tombeau plus digne de ses bienfaits. Mais la modestie est une vertu assez estimable et assez rare, pour que nous pardonnions la simplicité de ce monument, qui semble donner un précieux témoignage de celle de ce prélat recommandable.

Barbazano était un homme d'esprit, qui savait réunir une vive piété à cette plaisanterie satyrique si chère à nos ancêtres; il mourut en 1316, après avoir établi la confrérie du St-Sacrement, et introduit dans ses statuts : *que tout confrère qui mangerait des perdrix le jour de la réunion de la congrégation, serait inexorablement excommunié.* Quel pouvait être le motif de cette rigueur extraordinaire? Le pieux évêque voulait-il combattre chez les chanoines l'amour de la chasse? voulait-il donner une leçon d'abstinence? Professait-il, enfin, une aversion incurable contre un oiseau que les bestiaires du moyen-âge ont sévèrement traité?... (2) Il serait difficile de trouver, au milieu de ces différentes suppositions, le véritable motif de la menace de l'évêque.

LE CLOITRE DE PAMPELUNE.

Entrons, enfin, dans le cloître, par une des plus belles portes que la fin du XIVme siècle nous ait léguées, et qui débouche du croisillon méridional de la cathédrale, dans l'angle nord-ouest des galeries. Cette ouverture, très élevée et dessinée dans les proportions les plus harmonieuses, comme le cloître tout entier,

(1) Ce quadrupède ne doit pas être considéré ici comme un symbole de Jésus-Christ; mais comme une image de la force et de la constance dans la foi.

(2) La perdrix est représentée comme l'image du démon, à cause de la ruse qu'elle emploie pour couver les œufs des autres oiseaux et les enlever à leurs mères.

d'ailleurs, possède un tympan orné d'une grande composition en relief, représentant la mort de la Vierge (1).

Cette partie de l'ornementation, que l'artiste a cru rendre remarquable en la couvrant d'or et de couleurs criardes, est, assurément, la moins intéressante, et nous préférons incontestablement la simple statue de la Vierge tenant l'Enfant-Jésus, adossée au pilier du centre de la porte. Nous lui préférons surtout le riche encadrement formé de petites colonnettes d'un pouce de diamètre, suivies de six rangs de feuilles légères, bien découpées, qui ornent les montants et se continuent, sans interruption, sur les voussures de l'ogive. Ce n'est pas la seule richesse qui couvre les amortissements des arcs..... La première voussure extérieure est occupée par douze personnages à longue robe, représentant les rois de Juda, ancêtres de la Vierge; ils portent des banderoles déroulées, ornées de caractères qui, lus de gauche à droite, composent la phrase suivante :

Qui — ascendit — de deserto — affluens innexa — super — dilectum — suum — assumpta est — Maria — in cœlum.

Indépendamment de cette gracieuse guirlande de personnages, les montants de la porte possèdent, de chaque côté, quarante-huit arcatures à double ogive, superposées en six étages, et renfermant chacune un saint ou une sainte de 8 pouces de hauteur; en tout quarante-huit personnages largement drapés, mais sans nimbes.

Il est incontestable que l'auteur de cette ornementation a voulu représenter ce que l'Eglise grecque appelle *une salutation.* Les artistes byzantins consacraient ces vastes compositions à la gloire de la Mère de Dieu, et réunissaient les anges et les saints, les patriarches et les apôtres, autour de la *mater divinæ graciæ*, afin de lui faire adresser, par les chefs de ces différentes phalanges célestes, des adorations en rapport avec leur caractère. (2).

Mais le sculpteur espagnol, tout en se pénétrant de ce magnifique sujet oriental, sut l'approprier aux goûts de l'école

(1) Les nombreux personnages de grandeur naturelle sont mal groupés, pauvrement dessinés et grossièrement sculptés. La Reine du ciel, étendue sur son lit de mort, occupe la scène, pendant que tous les apôtres se penchent vers elle dans différentes attitudes de douleur. Le Christ descend du firmament, vient chercher l'âme de sa mère, représentée sous les traits d'une femme vêtue, et l'apporte dans les bras des anges qui l'attendent.

(2) Voyez Didron, *Manuel d'Iconographie*, p. 292.

gothique. Le résumé de son travail fut l'enfantement d'un véritable chef-d'œuvre de goût et d'harmonie.

Dans cet effort de l'artiste pour glorifier la Mère du Sauveur, toute la porte fut couverte de personnages et de scènes en relief; le pilier central, qui sert de socle à la statue de la Vierge, reçut des arcatures à hautes ogives avec pyramides crossées, pédiculées et autres ornements du xvme siècle, sous lesquels s'étalent des saints et des saintes de petite dimension et du dessin le plus correct. Le soubassement reçut des panneaux quatrilobés, garnis des plus délicieux bas-reliefs, consacrés à la biographie de Samson, ce symbole du Christ triomphant. Voici la distribution des sujets : Samson, jeune encore, monte sur le lion dompté, et lui déchire la gueule de ses deux mains, *comme Jésus-Enfant vainquit les docteurs dans le temple, par la puissance de sa logique, ou comme le Christ brisa la gueule de l'enfer, afin d'en arracher l'humanité condamnée*; — Samson emporte les portes de Gaza, pour échapper à ses ennemis qui pensaient le retenir prisonnier dans la ville...; — Samson est renversé par deux hommes qui veulent le saisir, après que Dalila a lié ses mains avec sept fortes cordes qui n'étaient pas sèches (1).

Plus loin, Dalila, mieux instruite sur la cause de cette puissance surhumaine, lui coupe les cheveux pendant son sommeil (2).

Samson nous apparaît ensuite privé de la vue, conduit par un enfant, et s'appuyant sur un bâton; il se rend à la salle des festins, où les princes des Philistins immolent des hosties solennelles au dieu Dagon, et se font un jeu d'insulter aux malheurs de l'hercule juif (3).

Mais Samson ne tarde pas à se venger : il renverse la double

(1) « Et ayant fait cacher dans sa chambre des hommes qui attendaient l'évènement de cette action, elle lui cria : Samson, voilà les Philistins qui fondent sur vous ; et aussitôt il rompit ses cordes, comme s'il eût rompu un fil d'étoupe, lorsqu'il sent le feu, et on ne connut pas d'où lui venait cette grande force. »

(2) « Dalila fit dormir Samson sur ses genoux, lui fit reposer sa tête dans son sein, et, ayant fait venir un barbier, elle lui fit raser les sept touches de ses cheveux. »

(3) « Les Philistins, l'ayant donc appris, lui arrachèrent les yeux aussitôt.
« Ils firent donc des festins avec de grandes réjouissances, et, après le dîner,
« ils commandèrent qu'on fit venir Samson, afin qu'il jouât devant eux. »

colonne du temple de Dagon, et l'on aperçoit la ville de Gaza par-dessus les voûtes qui s'entr'ouvrent et s'écroulent (1).

Tel est le magnifique épisode biblique que l'artiste a sculpté sur cette partie basse du pilier central de la porte, et, pour pendant à cette image de la force de l'homme inspiré par Dieu, quelles scènes a-t-il placées de l'autre côté de la base? Judith portant la tête d'Holopherne, développement de la même pensée; — sainte Marthe jouant du violon près de la tarasque qu'elle paraît endormir; — un autre personnage jouant de la musette à côté de quelques autres monstres; — sainte Cécile touchant de l'orgue.

Ne faut-il pas admirer l'ingénieuse inspiration du sculpteur qui a voulu placer la puissance des beaux-arts domptant les monstres à côté de la force physique de Samson et du courage moral de Judith exterminant les ennemis du peuple de Dieu? Serait-il possible de dire plus éloquemment que la victoire de l'homme est toujours assurée, quelque moyen qu'il veuille employer, lorsqu'il met ses moyens à la disposition de la volonté divine? D'ailleurs, cet empire de la musique n'est-il pas admirablement approprié à l'ornementation du temple chrétien où l'orgue et le chant grégorien occupaient alors une si grande place?

Il existe, assurément, peu de portes gothiques qui fassent ressortir d'une manière aussi tranchée la véritable révolution iconographique qui se produisit à la fin du moyen-âge!.... Durant l'époque romane, dans les XIIIme et XIVme siècles eux-mêmes, la Vierge n'occupait qu'une place très secondaire dans l'ornementation des portes; elle se bornait à intercéder avec saint Jean en faveur des pécheurs; le Christ et les Evangélistes d'abord, la rédemption et le jugement dernier ensuite absorbèrent toutes les pensées des artistes. Aux XVme et XVIme siècles, au contraire, le culte de la Vierge acquit une faveur immense: sa statue et son histoire furent placées sur les points principaux des cathédrales; les grandes portes et les principaux autels furent consacrés, d'une manière toute particulière, à cette consolatrice de l'humanité.

---

(1) « Samson, ayant été amené de la prison, jouait devant les Philistins, et « ils le firent tenir debout entre deux colonnes. Alors, Samson dit au garçon « qui le conduisait: Laisse-moi toucher les colonnes qui soutiennent toute la « maison..... et, prenant les deux colonnes du milieu, sur lesquelles la maison « était appuyée, tenant l'une de la main droite, l'autre de la gauche, il dit: que « je meure avec les Philistins; et, ayant fortement ébranlé les colonnes, la « maison tomba sur tous les princes et sur tout le reste du peuple qui était là. »

Quittons, enfin, cette porte magistrale, et pénétrons dans les galeries dont l'harmonie répond noblement à ce détail introductif. Rien de pur et de majestueux comme leurs belles arcades à ogives élancées; rien de correct et d'élégant comme les roses, les quatrilobes, les trilobes qui en remplissent l'intérieur.

Quelques architectes feront observer peut-être que le cloître de Bayonne, son contemporain, offre les mêmes dimensions à peu près, et que le dessin général des deux œuvres est assez ressemblant. Mais quelle supériorité de hardiesse et d'harmonie dans celui de Pampelune! quel élancement dans les portiques et dans les voûtes (1)!

Malgré l'homogénéité qui frappe, à première vue, dans l'ensemble de cet édifice. il faut remarquer, cependant, que les deux parties du cloître (l'est et le nord), construites par l'évêque Barbazano avant 1316, offrent avec le sud et l'ouest bâtis à la fin du xvme siècle, des différences de détails, conformes aux changements qui s'étaient introduits dans l'architecture ogivale (2).

---

(1) Indiquons quelques particularités générales; leur étude nous facilitera celle des admirables détails que nous allons avoir à examiner. Chaque arc, plaqué contre les murs extérieurs, est orné d'une belle guirlande de fleurs continue, d'un dessin toujours différent. Les faisceaux de colonnes formant les piliers-maîtres, présentent des tores ornés de liteaux et séparés par des gorges, sur le dessin des colonnettes des piliers de l'église réduit à une échelle proportionnée avec la hauteur des voûtes.

Des chapiteaux admirablement feuillagés à un ou à deux volutes, en forment le plus riche ornement. Nous verrons plus tard que ceux du nord et de l'est seuls ont remplacé ces feuillages par les plus admirables scènes à personnages que nous ayons rencontrées.

(2) Ainsi, les meneaux de l'intérieur des arcs ne présentent, dans les deux premières galeries, que des roses de différentes grandeurs, garnies de cinq, de six et de huit lobes. Dans les deux galeries suivantes, les meneaux se multiplient, se compliquent et présentent une foule de trilobes aigus et de fusées de la fin du xve siècle. Les colonnes, elles-mêmes, ont quelque chose de plus effilé, de plus grêle, de plus conforme à la décadence d'une architecture qui avait fini par substituer la baguette à la colonne. Quant aux margelles qui servent de soubassement aux galeries, soit du côté du préau, soit du côté opposé, elles sont ornées de panneaux formant des quatrilobes de différents modèles, pouvant se rattacher au style du xive siècle, comme à celui du xve. Mais ces légères modifications ne portent aucune atteinte à l'harmonie générale; elles ne font que produire une variété qui en augmente la richesse et le charme.

Hâtons-nous d'examiner des détails plus intéressants. Parcourons ces galeries, en prenant par la gauche, et arrêtons-nous devant les principales œuvres d'art, renfermées dans ce célèbre *campo sancto.* Le premier objet qui frappe les regards, c'est le tombeau de don Léonard, bâtard de Navarre, et de sa femme. L'arc de la niche, très élevé, la guirlande de fleurs qui en dessine l'ogive, le pédiculée qui en couronne le sommet, les diverses fusées qui en remplissent les amortissements, l'arc tudor à riches lobes fleuris, les pinacles qui couronnent les montants, sont des témoignages irrécusables de la fin du xvme siècle. Le tombeau lui-même, assez peu remarquable, a, pour seuls ornements, quatre ellipses remplies d'un quatre-lobe, et les statues de deux époux couchées sur un couvercle plat. Leurs têtes, posées sur des coussins, n'eurent probablement jamais de dais. La statue du guerrier porte les cuissards, les jambards, les bottes de fer à éperon, la cotte d'armes, le hausse-col, la cotte de mailles, les cheveux courts et coupés droits sur le front, comme les compagnons de Duguesclin. La femme est vêtue d'un spencer plissé devant la poitrine, et montre, sur les tempes, ces grosses coques de cheveux, recouvertes d'un voile, qui rappellent le temps de Charles VII. Ces costumes prouvent évidemment que les statues remontent au xivme siècle; mais les ornements de la niche et les peintures qui en décorent le fond présentent un caractère incontestablement postérieur, et durent être ajoutés un siècle plus tard (1).

Non loin de ce tombeau, nous rencontrons le groupe le plus considérable que possède la cathédrale de Pampelune. Il représente l'adoration des Mages, et comprend cinq statues de grandeur naturelle, placées sur une belle corniche à double rang de feuillages, accompagnés de doucines et de liteaux dans le genre gréco-romain.

La Vierge, assez bien dessinée, appuie ses pieds sur le dragon écrasé, et abrite sa tête sous un dais ornementé dans le goût du xvme siècle. Elle présente l'enfant Jésus au premier mage qui se met à genoux, après avoir déposé la couronne. La

---

(1) Ces peintures sur fond d'or ne sont pas sans mérite; elles représenteut les douze apôtres nimbés, et rappellent le style du xve siècle. Au-dessus de ce panneau, s'élèvent les armes des deux personnages : *un écu écartelé ayant un loup passant dans chaque quartier;* — un autre *portant un levadizo ou pont-levis d'azur, sur fond d'or.* Au dernier étage enfin, règne une corniche; elle supporte un crucifix en relief, entouré de la Vierge, de trois apôtres, de saint Jean, et de sainte Catherine portant la couronne et l'épée de son supplice.

tête de la Vierge est belle, et fait regretter que sa main droite soit brisée.

Le second roi se tient debout, porte la couronne sur la tête et le manteau sur les épaules ; ses cheveux longs sont artistement frisés ; sa barbe est assez courte. L'artiste a substitué de riches coffrets aux vases d'essences que le moyen-âge donnait à ces princes d'orient.

Le troisième roi présente le type maure, adopté par les sculpteurs des premiers siècles ; il a les cheveux crépus, la barbe rare. Il porte la couronne et tient une urne de parfums artistement travaillée (1).

Telle est la composition assez importante que le cloître de Pampelune dut au ciseau d'un Français, dont le nom nous est conservé par une inscription en gothique ronde, gravée sous les pieds du premier roi mage :

JACQVES PERVT FIT CES TROIS ROIS MAGES (2).

N'oublions pas de remarquer, sur la voussure de l'arcade qui s'élève au-dessus de ce bas-relief, douze anges placés sur des piédouches, et jouant de divers instruments. Ils répètent, autour de la Vierge, une salutation angélique dans le genre de celle qui décore la grande porte que nous avons examinée d'abord.

Après la scène des mages intitulée : *Nostra senora de la paz* (Notre-Dame de la paix), nous arrivons devant une des parties les plus importantes d'un établissement religieux, nous voulons parler de la salle du consistoire. Trois ouvertures lui font prendre le jour du côté du cloître ; une magnifique porte ogivale, presqu'aussi élevée que les voûtes des galeries, et deux fenêtres de 5 mètres de hauteur.

Ces fenêtres sont ornées de tores et de gorges divisées en deux baies trilobées par des colonnettes centrales, garnies, aux amortissements, de deux triangles trilobés et d'une

---

(1) Le caractère de ces trois mages, si faciles à distinguer à la longueur de leur barbe, fut assez fidèlement conservé sur tous les bas-reliefs qui représentent cet épisode du Nouveau Testament. On sait d'ailleurs que le plus âgé se nommait Gaspar, le second Melchior, le plus jeune Balthazar. — Voyez Didron, *Manuel d'Iconographie*, p. 159.

(2) Il semble résulter de la forme de ces lettres et du dais placé au-dessus de la tête de la Vierge, que l'œuvre fut faite au XVe siècle. Mais la corniche qui la supporte, et dont les statues sont entièrement indépendantes, ne remonte qu'au XVIIe. On en voit la preuve dans les ornements gréco-romains qui amortissent son angle saillant.

rose à six lobes. La porte, également ornée de tores et de gorges, est précédée des statues de saint Pierre et de saint Paul, qui semblent faire sentinelle à l'entrée de cette salle des délibérations ecclésiastiques, afin d'en éloigner les passions humaines. Pour qu'il ne reste pas de doute sur la pensée symbolique qui inspira l'artiste, saint Paul, portant le livre de l'apostolat, repose sur un piédouche représentant un guerrier à cheval, armé d'un bouclier, et combattant un lion qui s'élance sur lui. Le dessin de ce bas-relief, travaillé dans le culot même du piédouche, est de la hardiesse la plus habile. Le support de saint Pierre renferme les deux épisodes les plus fâcheux de la vie de cet apôtre. Dans le premier, nous le voyons endormi dans le jardins des Olives; Jésus s'approche, et le réveille en relevant la tête.

« Il vint ensuite vers ses disciples, et, les ayant trouvés endor-
« mis, il dit à Pierre : Quoi! vous n'avez pu veiller une heure
« avec moi..... Veillez et priez, afin que vous ne tombiez pas
« dans la tentation; l'esprit est prompt, mais la chair est faible. »

Dans le second, Hérode assis, les jambes l'une sur l'autre, conformément au type adopté du XIIIme au XIVme siècle, présente au premier des apôtres le nom du Christ sur une banderolle, comme pour lui demander s'il connaît cet homme.

Le Christ nimbé et placé dans les nuages, a la douleur d'assister à la faiblesse de son disciple. « Cependant, Simon Pierre était debout près du feu, et se chauffait. Quelques-uns donc lui dirent : N'êtes-vous pas aussi de ses disciples! Il le nia, en disant : Je n'en suis point..... Peu après, ceux qui étaient là, s'avançant, dirent à Pierre : Certainement, vous êtes aussi de ces gens-là, car votre langage vous fait assez connaître. »

« Il se mit alors à faire des serments exécrables, et à dire, en jurant, qu'il n'avait aucune connaissance de cet homme..... »

Etait-il possible d'exposer aux regards des dignitaires ecclésiastiques, appelés à résoudre les questions les plus importantes de l'administration diocésaine, des leçons plus profondes et plus frappantes? Rappeler aux uns la conversion d'un des persécuteurs du christianisme, ses prédications les plus éloquentes, sa mort glorieuse et sa foi; rappeler aux autres la faiblesse, la trahison, les faux serments du plus grand saint de l'Eglise, n'était-ce pas apprendre aux hommes que la grâce peut éclairer toutes les ténèbres, mais que la faiblesse peut atteindre tous les cœurs, et qu'il faut constamment veiller sur nous?

Malgré les belles qualités artistiques de ces ouvertures, malgré la haute portée philosophique de ces statues, cette partie de la salle du consistoire est considérablement surpassée par la superbe ornementation des combles, dont la silhouette se dessine au-dessus des toitures du cloître. Une élégante galerie, formée de petites arcades trilobées, de deux mètres de hauteur, est entourée de quatre contre-forts à fausse équerre, surmontés de pyramides de pinacles et de fleurons. A l'angle sud-ouest, la tourelle octogone de l'escalier dresse sa pyramide de la même forme au-dessus des autres détails, et achève de donner à cette sur-œuvre de l'édifice, vue du préau, la plus heureuse perspective.

Quand les chanoines veulent jeter un regard sur le diocèse, ils n'ont qu'à monter dans ces galeries aériennes; la majeure partie de la Navarre étale à leurs regards ses vallées fertiles, mais sans verdures, couvertes de bourgs et de moissons. Ils voient à leurs pieds l'Arga rouler ses eaux calmes et bourbeuses dans son lit pierreux et blanchâtre, ombragé par quelques peupliers dont la couleur verte rompt assez agréablement la grisaille terne des plaines desséchées. Les couvents de Ste-Claire et de St-Engrasse, où Jean d'Albret s'était établi en 1512 pour diriger le siège de Pampelune, s'élèvent sur l'autre bord de la rivière. Plus au sud, Billaba, Bureta, Quatro Ventos, Varios Planos et Carrassa forment, au pied du mont historique de Riniega, une ligne de villages dépourvus d'animation et de fraîcheur, mais non de souvenirs récents, encore chers aux belliqueuses populations des montagnes. Pendant la guerre de Zumalacaréguy, ces bourgs marquèrent la limite des deux partis qui se disputaient la Navarre, et les carlistes échangèrent bien souvent avec les christinos des balles meurtrières sous leurs murailles percées par les boulets.

Ces premiers gradins des Pyrénées renferment, il est vrai, une autre série de postes avancés, plus dignes de la capitale ecclésiastique de la Navarre. Nous voulons parler des ermitages de St-Firmin de Aldapa, dont la chapelle assez intéressante s'élève sous les fenêtres du vieux Palais-Royal, de ceux de Notre-Dame de la O, de Ste-Anne, de St-Martin, de St-Michel, enfin de celui de la Trinidad, près de Carassa, audacieusement perché sur des rochers inabordables, parmi lesquels le regard n'oserait chercher que des nids d'aigles et de vautours.

Mais rentrons dans les basses galeries du cloître pour en continuer l'examen.

A la suite du consistoire, nous rencontrons le tombeau de l'évêque de Pampelune, Assyain. L'arc d'ouverture, un peu moins haut que celui de don Léonard, est formé d'un premier arc tudor, orné de trilobes aigus à l'intrados et surmonté de trilobes et d'un quatrilobe. Son ornementation, également moins riche, répond fidèlement au style de 1364, année de la mort de l'évêque, sous Charles II.

L'intérieur de la niche, privé de bas-reliefs et de peintures, renferme le tombeau du prélat, enchâssé dans le mur. Par une singulière fantaisie de l'artiste, la statue couchée sur le couvercle se présente en trois quarts penchée sur le côté gauche, au lieu de reposer sur le dos. Elle porte d'ailleurs la mitre et la crosse, et tous les ornements pontificaux, conformément au goût du XIVme siècle ; mais le travail est assez médiocre et bien inférieur à celui que nous avons admiré sur le tombeau de Tudéla. Derrière l'évêque sont rangés vingt-un moines et religieux, de très petite dimension. Leurs bustes décapités sont tellement pressés contre les murs, qu'on à quelque peine à les distinguer d'abord. A la vue de ces mutilations, assez rares dans un pays qui n'a eu ni ses guerres de religion ni son 93, on se demande quelle révolution locale, quelle vengeance particulière a pu faire ainsi couper les vingt-une têtes qui pleuraient sur les cendres du prélat. Mais la tradition orale reste muette comme l'histoire, et l'on ne peut expliquer ce regrettable accident (1).

Arrivons, enfin, à la partie la plus célèbre du cloître, à la salle précieuse, espèce de chambre des Etats, où tous les événements dynastiques et nationaux venaient s'accomplir, comme les questions ecclésiastiques et diocésaines se traitaient dans la salle du consistoire.

Nous ne pouvons plus visiter aujourd'hui l'intérieur de ce lieu, témoin des épisodes les plus célèbres et les plus importants de l'histoire du royaume de Navarre ; les proclamations des rois, les abdications, les traités de paix et de guerre, les échanges de serments entre les cortès et les monarques, n'ont pas laissé la moindre trace gravée sur les murailles.

Ce local, complétement abandonné, ne présente aujourd'hui qu'un espace encombré de matériaux, couverts d'araignées et de poussière. Le rôle historique de la salle précieuse

---

(1) Au-dessus, sont exposés trois écus, répétant les armes de l'évêque : *deux ours passant en pal, placés derrière une crosse ;* l'arc central est surmonté d'une statuette de la Vierge.

expira à la chute de la dynastie navarraise, sous Ferdinand-le-Catholique, et les rois de Castille, bien loin de veiller avec vénération sur cette espèce de sanctuaire de l'indépendance de la Navarre, ont cherché à effacer jusqu'aux souvenirs qu'il réveillait dans les cœurs. Par un bonheur providentiel, cependant, la porte, mais la porte seule, nous a été conservée sans mutilation, et ses richesses peuvent nous donner un spécimen de celles qui devaient orner *ce palais bourbon* de la Navarre.

Sa haute ogive élancée, comme toutes celles du cloître, est ornée de deux premières statues de grandeur naturelle, veillant à l'entrée de la représentation nationale, comme saint Pierre et saint Paul veillent à celle du consistoire. Mais la catholique Navarre n'alla pas chercher, parmi ses anciens rois ou ses premiers chevaliers, ces sentinelles allégoriques; elle les demanda aussi à la Bible, et choisit Gabriel annonçant la bonne nouvelle, et la Vierge écoutant les arrêts célestes. La nation tout entière se plaça donc sous le patronage de la Reine du ciel, comme Louis XIII devait plus tard y placer la France.

Ces deux statues, d'une composition assez défectueuse, ne sont pas posées, comme les précédentes, sur des piédouches, mais sur des piédestaux octogones très richement ornés d'arcatures ogivales avec pinacles et pyramides du XIVme siècle.

Quatre panneaux superposés occupent un tympan de 2 mètres 50 centimètres, formant la moitié de la hauteur totale de la porte. Le premier panneau, en partant d'en bas, est divisé en cinq compartiments, renfermant un nombre correspondant d'épisodes de l'histoire de la Vierge. Nous voyons, en effet, en lisant de gauche à droite : 1° un ange aux cheveux frisés et sans ailes, debout devant Zacharie auquel il annonce la grossesse d'Elisabeth; 2° la Vierge près de deux femmes placées en face de deux vieillards (probablement la demande de saint Joseph et les fiançailles); 3° au centre, l'ange Gabriel, entouré d'un nuage en forme de draperie, est à genoux devant la Vierge qui porte un livre et écoute la bonne nouvelle; 4° plus loin, la Vierge indique à un ange un linge blanc étendu au-dessus d'une crédence à arcatures trilobées.

L'artiste n'aurait-il pas voulu traduire, par l'indication de ce linge blanc, la réponse de la Vierge, disant à l'ange : « Comment aurai-je l'assurance de cela, puisque je ne connais pas d'homme ? » Il faudrait reconnaître, dans ce cas, qu'il a su matérialiser avec beaucoup d'habileté cette pensée bien délicate; 5° dans le cinquième compartiment, la Vierge va visiter sainte Elisabeth

en sa ville de la tribu de Juda; mais, au lieu de l'embrasser, comme dans la généralité des bas-reliefs gothiques, elle se contente de lui prendre la main.

Chaque scène est placée dans une niche surmontée d'ogives, avec pinacles et pyramides admirablement détachés.

Dans l'étage, au-dessus, la Vierge, devenue le ministre des grâces célestes par sa divine maternité, est assise devant la porte du purgatoire; une huitaine de pécheurs brûlent, derrière elle, dans les flammes transitoires; une foule plus considérable vient la supplier d'intercéder pour les pécheurs. Nous retrouvons, au-dessus, la scène de la grande porte d'entrée, composée avec plus de simplicité cependant, et heureusement dégagée des lourdes peintures qui gâtent la première. La mère du Christ, couchée sur son lit d'agonie, rend le dernier soupir au milieu des apôtres désolés.

Le dernier panneau nous conduit dans le séjour des bienheureux. Jésus-Christ couronné y reçoit sa mère qui porte déjà la couronne céleste. Deux anges agenouillés assistent à cet épisode.

Mais la sculpture ne s'est pas bornée à décorer le tympan; les voussures sont garnies de statuettes comme celles des grandes portes d'église. Dix personnages, posés sur des piédouches qui servent aussi de dais, occupent la première voussure. On y remarque des reines couronnées, des saintes femmes et seize anges distribués sur la voussure extérieure. Tous concourent à la glorification de la Reine du ciel. Il est à remarquer qu'aucune des statuettes de ce tympan ne porte le nimbe.

Telle est la porte sous laquelle tous les rois de Navarre durent passer au jour solennel de leur prestation de serment, et dans les occasions importantes qui les ramenaient au milieu des députés navarrais. Conduits de la salle précieuse dans la cathédrale, ils étaient élevés sur le pavois, portés sur les épaules des premiers gentilshommes, et promenés dans les nefs, aux cris de : *Réal! réal!....*

Thibaut de Champagne (1234), Thibaut II, son fils aîné (1254), Henri Ier, son second fils (1271), durent remplir les formalités imposées aux anciens rois de Navarre, dans l'enceinte de ce monument, avant de prendre la couronne. Philippe d'Evreux et Jeanne de France furent contraints de prêter, dans la salle précieuse, le serment fatal qui mettait les rois à la disposition

d'une constitution soupçonneuse, grosse de périls et de révolutions (1328) (1).

Jean d'Albret et Catherine, appelés à succéder à Léonor et à François Phœbus subirent également le despotisme des Etats de Navarre; reçus dans la cathédrale par la noblesse et le clergé, ils durent prêter, entre les mains du prieur de Roncevaux, le serment exigé par les fors. Chaque membre des cortès jura, sur le *te igitur*, il est vrai, d'être fidèle aux deux monarques; mais, par une réserve importante, source féconde de parjures et de révoltes, ils se déclarèrent déliés du serment de fidélité, si la reine ou le roi violaient ou négligeaient une seule de leurs promesses (2). C'est donc en vain que certains monarques, notamment Charles-le-Noble, avaient transporté leur demeure dans les châteaux d'Olite et de Tafalla; la cathédrale de Pampelune conservait toujours ses anciens priviléges; le caractère de sanctuaire national était inséparable de son titre ecclésiastique.

En quittant la porte de la salle précieuse, nous sommes conduits à parler d'un autre détail, intimement lié à l'histoire belliqueuse du royaume de Navarre. Une chapelle placée en saillie complète, dans l'intérieur du préau, à l'angle sud-ouest du cloître, et consacrée maintenant à l'exposition des morts, s'ouvre sur les galeries par quatre hautes lancettes (3).

Les Navarrais considèrent la belle grille qui ferme ces quatre arcades, avec une vénération que son origine justifie; car ils assurent qu'elle faisait partie de la tente de Miramamolin, enlevée par Sanche-le-Fort. Il est évident, toutefois, que cette grille fut construite pour l'emplacement qu'elle occupe aujourd'hui; on peut s'en convaincre, en regardant les inflexions données aux montures, afin de respecter les bases et les chapiteaux des colonnettes. On ne peut donc accorder aucune confiance à l'opinion populaire qui veut qu'elle ait été trouvée à la porte du roi musulman; mais la tradition fait une variante : elle prétend qu'elle a été simplement construite avec le fer des fameuses

---

(1) *Histoire des Pyrénées*, t. III, p. 325.

(2) *Histoire des Pyrénées*, t. IV, p. 235 à 289.

(3) Un faisceau de colonnes, aussi fortes que celles des piliers maîtres, encadre ces ouvertures qui n'ont d'autres meneaux qu'un trilobe un peu aigu; cette disposition se répète tout autour de la chapelle, si bien qu'elle possède deux ouvertures sur chacune de ses quatre faces. Cependant, celles qui donnent du côté du préau sont fermées par un mur jusqu'à la naissance de l'ogive, où se jouent des trilobes et des quatrilobes redoublés. L'intérieur de la chapelle, enfin, présente une voûte élégante, sillonnée de huit nervures, formant huit baies très élancées.

chaînes arabes, enlevées par Sanche-le-Fort : fait éclatant qui semble résumer l'histoire navarraise du XIII[me] siècle. Cette version pourrait exprimer une partie de la vérité. Rien ne s'oppose à ce qu'on ait fait servir le fer de ces chaînes à construire quelques ventaux; cette opinion prend même un nouveau degré de probabilité, lorsqu'on songe que ces trophées de la vaillance navarraise ne se retrouvent plus en entier ; on n'en voit qu'un fragment de 2 mètres dans la salle des archives de la députation, à Pampelune, et un autre moins important dans la cathédrale de Tudèla. Cependant, rien ne peut faire supposer que des dépouilles opimes aussi précieuses aient été égarées par un peuple admirateur fanatique de toutes ses gloires. Il est donc probable qu'elles furent employées aux grilles qui nous occupent, grilles presque aussi considérables que celles de St-Aventin de Comminges, avec lesquelles elles présentent, d'ailleurs, des traits de ressemblance qui doivent les faire considérer comme contemporaines.

N'oublions pas d'ajouter que chaque montant, espacé de 8 pouces, est surmonté d'un fer de lance plus ou moins rapproché de la forme d'une fleur de lis. Ce témoignage nous paraît établir que ces grilles furent confectionnées sous les Valois franço-navarrais, et non dans les ateliers d'un roi maure. Voici, d'ailleurs, l'inscription qui fut placée sur un panneau de bois, vers le XVII[me] siècle, époque de décadence où l'on semblait prendre à tâche d'obscurcir le sens de ces monuments historiques :

Cingere quœ cernis crucifixum ferrea vincla
Barbarice gentis funere rupta manent,
Sanctius exuvias discerptas vindice ferro,
Huc, illuc sparsit stemata frusta pius,
Anno 1212.

Ainsi, nous voyons bien que le fer provient de la tente de Miramamolin, mais on ne dit pas s'il y fut pris sous forme de grille ou sous forme de chaînes (1).

(1) En dehors de ce détail, la chapelle d'exposition n'offre qu'une inscription tumulaire ajoutée aux armes des Viamonte sur le tombeau de cette famille illustre.

Hac in sede sanctœ crucis ex regum
Hujus incliti regni pro sapia originem ducens
Moribus insignibus prudentia stipatus requiescit
Dominus joannes Viamonte de Navarra.
MDXXVIII.

Puisque nous avons fait une invasion sur le préau, plaçons-nous dans cet impluvium chrétien, et considérons attentivement les quatre façades extérieures des galeries; car c'est là surtout qu'éclatent les richesses architecturales de ce monument. Chacune des arcades dont nous avons déjà donné la description, est surmontée d'une élégante et haute pyramide pédiculée. Ce détail n'offre pas la monotonie de l'uniformité. Si, du côté de l'église chaque pyramide est remplie d'ornements flamboyants en application ou percés à jour, tandis que l'intérieur des arcades inférieures est purement rayonnant, on doit en déduire que ce complément ne fut ajouté qu'au xvme siècle.

Du côté du sud, au contraire, ces ornements se rapprochent davantage de ceux des arcades, et l'on n'y voit que des rosaces multilobes de différentes grandeurs, mêlées à quelques fusées. Mais le détail le plus caractéristique et le plus heureux est, sans contredit, l'écu qui couronne le sommet de chaque pyramide au sud et au couchant, et qui sert de piédestal à une jolie statuette de 60 centimètres de hauteur. Ces statues, sans attribut, représentant des saintes femmes, des rois, des patriarches, sont parfaitement dessinées, et ne dépareraient pas les innombrables pinacles de la cathédrale de Milan.

Mais ici les statuettes ne s'élancent pas vers le ciel, bravant les ardeurs du soleil et les pluies d'orage; elles se trouvent abritées par une toiture élevée à trois mètres au-dessus de la voûte des galeries, et formant un second étage de promenoirs couverts (1).

Descendons encore sous lès basses arcades, et terminons l'examen des détails intéressants qu'elles renferment.

---

(1) Les prudents chanoines qui préféraient cet étage chaud et abrité au rez-de-chaussée humide et sombre pendant les jours d'hiver, voulurent le garnir d'une balustrade, afin de pouvoir s'y promener avec sécurité ; ce fut dans ce but que l'on réunit les pyramides par des fragments d'accoudoirs découpés à jour, tels que trilobes encadrés dans des astérisques ou quatrilobes placés dans des quadrilatères. La galerie du levant est la seule qui n'ait pas de pyramides, et dans laquelle, par conséquent, cette balustrade présente un accoudoir rectiligne.

Nous trouvons dans le manuscrit de Firmin Galareta que les dortoirs furent construits, en 1419, par l'évêque *Lanceloso*, fils de Charles III ; cette circonstance nous porte à croire que cette partie des galeries supérieures doit être de la même date et appartenir au même fondateur. On y monte de l'intérieur de l'église par un magnifique et large escalier renaissance, dont l'*Espagne monumentale* a offert un assez bon dessin.

A côté de la chapelle d'exposition des morts, dont nous venons de nous occuper, s'ouvre une grande porte de sortie qui conduit dans le petit cloître; cette porte à ouverture carrée, reposant sur des consoles, est surmontée d'une grande ogive à moitié bouchée par un tympan garni d'un retable en bas-relief. Nous venons de voir deux fois la mort et la glorification de la Vierge. Ici, nous contemplons le supplice et la résurrection du Sauveur, si souvent reproduits dans les bas-reliefs du XIVme et du XVme siècles (1).

LE REFECTOIRE ET LES CUISINES.

C'est à côté de cette porte de sortie, en face de la magnifique entrée dont nous avons parlé d'abord, que s'ouvre celle du réfectoire. Sa haute ogive, un peu plus étroite que la précédente, est ornée des grandes statues de Gabriel et de la Vierge, placées en sentinelle comme à la salle précieuse; la Vierge est couronnée et relève un pan de sa robe; l'ange, les yeux voilés, incline la tête, comme s'il n'osait pas considérer la mère de Dieu. Quant aux bas-reliefs du tympan, ils représentent, en les examinant de haut en bas, l'entrée de Jésus à Jérusalem et le repas mystique (2).

(1) Dieu attaché sur la croix est entouré des apôtres et des saintes femmes; à gauche, saint Jean a pris rang parmi les compagnes du Christ; tous se tiennent debout, même la Vierge dont les yeux restent fixés sur son fils expirant. A droite, saint Paul armé de l'épée dirige sa main vers le Christ qu'il montre à trois personnages, parmi lesquels figurent saint Joseph d'Arimathie, vêtu du sagum qui deviendra la jaquette du moyen-âge. Il est à remarquer que la taille du Christ est d'une grandeur double de celle des autres statuettes.

Dans le panneau inférieur, les trois saintes femmes se tiennent debout derrière le sépulcre entr'ouvert; un ange, les ailes étendues, se présente à droite et leur désigne le tombeau laissé vide. Plus à droite encore, le Christ, presque nu, portant la petite croix de son triomphe, apparait à une des saintes femmes; le même Christ se représente enfin à Magdeleine qui, à genoux au pied d'un olivier, lève les mains vers le Seigneur en signe d'étonnement.

A l'autre bout du tombeau, le Christ, dans le costume adopté après sa résurrection et portant une croix à manche plus court, va retirer de la gueule du monstre infernal la mère des hommes entièrement nue, et notre premier père, portant la longue barbe et le vêtement de peau de bête, que Dieu lui donna en l'expulsant du paradis.

« Le Seigneur Dieu fit aussi à Adam et à sa femme des habits de peaux dont « il les revêtit. »

Un démon, placé sur la gueule de l'enfer, s'efforce en vain de retenir la proie qu'on lui enlève. Aucun personnage de ce tympan n'a le nimbe.

(2) Le Rédempteur, monté sur une ânesse et suivi d'un ânon, marche en

Dans le premier bas-relief, un homme jette sa robe sous ses pieds, et trois enfants, montés sur des arbres, contemplent cette scène de jubilation universelle. Ce n'est pas sans intention peut-être qu'on la plaça à l'entrée de cet immense réfectoire, lieu de réjouissance et de fêtes, où tant de hauts personnages et de rois furent royalement hébergés (1).

Mais les graves enseignements ne tardent pas à succéder aux chants de triomphe. Nous voyons, au-dessous du jour des rameaux, le moment où le Christ, assis au milieu de ses apôtres devant les tables de la cène, lève la main en disant : *un de ceux qui mange avec moi me trahira.* Le sculpteur aurait-il voulu donner un nouvel avertissement aux hommes qui se laissent éblouir par les faveurs de la fortune (2) ?

Mais franchissons le seuil, et pénétrons dans le réfectoire. Ce n'est pas une salle à manger, c'est une véritable église qui se développe à nos regards; église à une seule nef, il est vrai, mais de 36 mètres de longueur sur 14 de largeur. Six travées, voûtées à ogives surbaissées avec nervures croisées, formées de tores et de gorges d'une bonne facture, sont indiquées par les retombées des arcs doubleaux, qui reposent sur des mascarons représentant divers épisodes de chasses; scènes tout aussi dignes d'orner la salle à manger d'un grand seigneur que le réfectoire d'un chapitre (3).

---

tête d'une douzaine de disciples et de personnages. Devant lui, s'élève la ville sainte, toute agitée de la joie publique, provoquée par son retour triomphal.

(1) Nous verrons plus tard que la cathédrale et les cloîtres de Pampelune étaient les seuls palais officiels que les monarques habitassent pendant leur séjour dans leur capitale.

(2) Nous devons faire remarquer que le relief de ces deux compositions, dont les personnages ont 18 pouces de hauteur, est moins saillant, moins détaché que celui des portes précédentes, et d'une exécution très inférieure. Quoique le nimbe, couvrant la tête des saints personnages, semble leur donner une date plus ancienne, nous croyons qu'ils sont contemporains de ceux de la porte précieuse et de la porte de sortie. Félicitons-nous, d'ailleurs, qu'on ait respecté la couleur naturelle de la pierre dans ces trois tympans, au lieu de la salir d'une couche d'or et de peinture, comme dans la mort de la Vierge de la grande porte d'entrée.

(3) On y remarque un loup, dévorant un mouton, après en avoir hardiment détaché un morceau, — un sanglier renversant, malgré le chien suspendu à son oreille, le piqueur qui lui plonge son épieu dans la gorge, — un piqueur placé au-dessus d'un lion couché, et tenant d'une main un chien qu'il lève par la peau du cou, — le combat d'un chien blanc contre un loup fauve qu'il saisit par la gorge, — un chasseur levant l'épieu du veneur d'une main et l'é-

Il serait complétement inutile, d'ailleurs, de chercher la signification symbolique de ces divers sujets; il ne faut y voir que la fantaisie d'un artiste qui voulait décorer une salle à manger de tableaux de vénerie conformes à la passion dominante des dames, des chevaliers, même de quelques chanoines du xvme siècle. Au milieu de ces images profanes, la pensée religieuse ne s'est réservée qu'une place, et elle l'a consacrée à la Vierge, entourée de deux adorateurs.

Avant d'achever l'étude de la décoration intérieure, examinons l'éclairage qui n'est pas la partie la moins originale de cette salle de festin. Il se compose de quatre fenêtres au levant, de trois au couchant, de deux au midi, percées dans le mur droit du chevet, et d'une belle rosace placée entre ces deux dernières. Mais ces ouvertures ne rappellent en rien celles des églises du xvme siècle. Elles nous ramènent, au contraire, par leur rétrécissement excessif, aux lancettes les plus allongées et les plus étroites du xiiime siècle. Hâtons-nous d'ajouter, cependant, que le xvime siècle, lui-même, adopta ce genre assez disparate; nous en avons trouvé plusieurs témoignages dans les églises de la vallée d'Aure (1).

Le détail le plus intéressant du réfectoire, c'est dans l'avant-dernière travée de gauche qu'il faut le chercher. Une des plus délicieuses chaires de lecture qui soit sortie du ciseau des imagers du xvme siècle, repose sur un socle de forme conique et octogone, représentant un homme du peuple accroupi. Ce symbole évident des charges sociales de la gent corvéable, est assez peu chrétien, assurément; peut-être fut-il emprunté à ces mo-

---

pervier de l'oiseleur de l'autre,— un piqueur saisissant un biche par une oreille, tandis qu'un chien mord la bête à l'autre, — un troisième piqueur tenant l'épieu en arrêt, dans l'attente du sanglier qui le menace.

Tous ces personnages, de trois quarts de nature, dimension fort rare sur les culots des retombées des voûtes, sont vivement enluminés et produisent un assez grand effet, vus à la hauteur de six mètres.

Nous remarquons encore un personnage accroupi, ayant les mains sur les genoux croisés à la turque, et portant le costume des ducs de Bourgogne du xve siècle, -- enfin une lionne ailée à côté d'un dragon.

(1) Leur hauteur de 6 mètres, fortement évasée, n'a pas plus de 50 centimètres d'ouverture; elles sont divisées en deux étages de deux baies trilobées chacune. Dans la partie inférieure, les montants ne présentent que des nervures avec gorges et linteaux; la partie haute seule possède de jolies colonnettes d'angle, reposant sur des corniches de fleurs, et se termine en triangles et en quatrilobes. La rosace du chevet, enfin, se compose de quatre oculus séparés par une foule de tréfleurs.

numents romains où des captifs enchaînés supportaient si fréquemment les corniches et les architraves, sous forme de cariatides. Quoi qu'il en soit, le caisson de la chaire, divisé en deux étages superposés et séparés par des bandes toriques, est entièrement orné de bas-reliefs du style des modillons précédents; ils représentent : 1° une châtelaine à cheval, portant la coiffure de Valentine de Milan, c'est-à-dire la tête entourée d'une guimpe avec des coques de cheveux saillant sur les tempes; elle est suivie de deux piqueurs, portant la jaquette rouge et verte; 2° une dame assise près de deux servantes qui tiennent ses longs cheveux dans leurs mains, et procèdent à sa toilette; 3° un ours brun et un piqueur; ce dernier est entouré d'une ceinture rouge, ornée de glands, parmi lesquels on distingue un crochet destiné à suspendre les petites pièces de venaison; 4° une lionne qu'un piqueur tient par les oreilles; 5° une licorne couchée aux pieds d'une femme; 6°, enfin, un piqueur tenant un chien par les oreilles : il est deux fois répété. Ces personnages, de 1 pied de haut, sont médiocrement dessinés et couverts de peintures conformes à celles des modillons de la voûte (1).

---

(1) Il est assez curieux de voir l'artiste, cédant à l'esprit satyrique de ses contemporains, mettre, sur la chaire d'un réfectoire, des sujets aussi profanes que ceux de la toilette d'une châtelaine et de la légende de la licorne. Cet animal, appelé parfois *unicorne*, *oryx* d'Afrique ou *monocéros*, était, d'après les croyances du moyen-âge, le seul animal qui osât attaquer l'éléphant; sa corne n'était pas cependant l'arme qu'il employait dans ce combat terrible. Son pied, tranchant *comme une alemette*, perçait le ventre du quadrupède colossal, *et l'occisait*. Il n'était pas facile au chasseur, comme on le présume, de s'emparer de ce redoutable athlète; mais grâce à une lutte allégorique sous laquelle éclatait cette puissance de la beauté, si éloquemment célébrée dans le cantique des cantiques et dans l'épisode de Samson, l'homme parvenait à dompter le vainqueur de l'éléphant lui-même. Une jeune vierge allait s'asseoir dans la forêt fréquentée par l'unicorne; à sa vue, l'animal apaisé, fasciné, s'approchait en tremblant, se couchait à ses pieds et se laissait prendre sans résistance. Or, comme il fallait que toute allégorie remontât jusqu'à Jésus-Christ, les auteurs de bestiaires ne manquèrent pas de montrer leur fable comme un symbole du Sauveur qui avait voulu revêtir notre humanité dans le sein de la Vierge Marie, et qui fut trahi par les Juifs et livré par Pilate; mais nous préférons à cette interprétation forcée les vers délicieux du roi de Navarre, Thibaut, dans lesquels le comte de Champagne, amant de Blanche de Castille, se compare à la licorne, trahie par la vierge qu'elle a trop aimée :

Ainsi comme licorne sui
Qui s'esbahit en regardant,
Quand la pucelle va mirant
Tant est lie de son ami;
Pasmée chiet en son geron.

Cette chaire remarquable se termine par une pyramide, découpée à jour avec la plus grande hardiesse. Que l'on se représente la flèche de Strasbourg, réduite à 3 mètres de hauteur, et l'on se fera une idée de cette charmante miniature.

Tel est le magnifique réfectoire où les rois venaient prendre leur repas avec les seigneurs de la Cour et les dignitaires ecclésiastiques. Moret, Garibay, et tous les historiens de Navarre, ont le soin de nous dire que les monarques logeaient à l'évêché, lorsqu'ils visitaient leur capitale. Il est donc très probable que ce fut dans ce réfectoire qu'eut lieu le grand festin dont parle Moret, festin offert à Jean d'Albret et à Catherine, après leur couronnement, en 1494 (1).

Rien n'avait été négligé par les habiles architectes de cet édifice, pour en coordonner toutes les parties et les rendre aussi confortables qu'élégantes. Le réfectoire communiquait avec la cuisine, située au couchant, par une porte fort petite et par un guichet destiné à recevoir les plats, sans permettre à la fumée des vastes fourneaux d'envahir la salle (2).

La porte, très rapprochée de l'entrée principale, forme une ogive surmontée d'une pyramide très élancée, avec pinacles et trois étages de reliefs dans le tympan. Ces reliefs représentent : Samson à cheval sur le lion ; — le même quadrupède dévorant un homme ; — saint Georges, bardé de fer et armé d'un bouclier, perçant un lion de sa lance ; — un homme nu montant à cheval ; — Deux personnages debout et mutilés ; — Hercule combattant le centaure dont la tête est entourée de la guimpe du XVIme siècle, comme celui de St-Sever de Rustan. A l'extrémité supérieure, enfin, un grand aigle déploie ses aigles, et sert de

---

Lors l'ocist-on en traïson ·
Et moi ont fait de tel semblant,
Amors et ma dame por voir
Mon cuer n'en puis point ravoir.

(Poésie du roi de Navarre, t. 11, p. 70.)

N'est-il pas naturel de penser que l'artiste a voulu donner un souvenir au royal poète, premier roi navarrais de race française, lorsqu'il a sculpté la licorne couchée aux pieds d'une châtelaine ?

(1) Voyez Moret, t. V, liv. XXV, ch. 4.

(2) Ce guichet, de forme carrée, a son linteau placé sur consoles et surmonté d'un grand trilobe en application ; il est entouré d'un cadre de baguettes. La petite corniche supérieure est ornée d'une tête.

couronnement à ces diverses scènes allégoriques ou de fantaisie (1).

Franchissons le seuil et pénétrons dans la cuisine. L'ouvrage de M. Caumont a fait connaître la disposition ordinaire de ce vaste accessoire des grandes communautés, dans lesquelles on ne se contentait pas de loger deux ou trois cents prêtres, chanoines ou bénéficiers, mais où l'on hébergeait princièrement les grands dignitaires et les rois eux-mêmes. Tous les accessoires de l'évêché de Pampelune, destinés à recevoir fréquemment les monarques navarrais, devaient donc égaler ceux des abbayes les plus considérables de la chrétienté (2). Leur description nous prouvera qu'ils ne laissaient rien à désirer à cet égard. La cuisine forme un vaste carré de 6 mètres. Parvenu à la hauteur de 18 pieds, ce carré prend la forme octogone, en soutenant ses pans coupés sur des têtes d'arcs ogivaux; la voûte se resserre ensuite en forme de pyramide, et se termine, enfin, en tuyau central d'échappement. Indépendament de ce soupirail principal, chaque angle est muni d'une issue, sous chacune des quatre ogives de support, habiles précautions qui assuraient la fuite de la fumée et le dégagement de la chaleur.

Maintenant, que l'on se représente de nombreux tas de charbon disposés le long de tous les murs, ou se multipliant jusqu'au centre de la pièce sous la main des marmitons, à mesure que les besoins se faisaient sentir, et l'on pourra se représenter

(1) Comme on se ressent déjà des influences profanes de la renaissance!... Si Samson et saint George représentent la puissance du chrétien inspiré par le Christ, Hercule combattant le centaure, l'homme nu domptant le cheval et imité probablement des bas-reliefs de plusieurs tombeaux romains, retracent la force musculaire de l'homme physique. Cependant l'aigle, symbole du chrétien régénéré par le baptême, vient rétablir la suprématie en faveur des enfants de la loi nouvelle, en étendant ses deux ailes sur ces divers épisodes assez mal agencés et plus grossièrement sculptés.

(2) Cluny, Citeaux, St-Victor de Marseille ouvrirent plus d'une fois leur enceinte aux grandes conférences diplomatiques du moyen-âge. C'était dans leurs salles capitulaires que les rois ou leurs plénipotentiaires traitaient de la guerre ou de la paix, des mariages et des cessions de territoires. Innocent IV, obligé de quitter Rome et de chercher un lieu de refuge où il lui fut permis de relever avec sécurité la dignité du St-Siège méconnue, s'était retiré dans le couvent de St-Just, de Lyon (1205). Il y réunit un concile général dans la salle du réfectoire et fit proclamer la déposition de l'empereur Frédéric II... Quelques jours après, St-Louis, ayant refusé de prendre part à cette lutte des deux puissance, consentit à se rencontrer avec le Saint-Père, et ce fut l'abbaye de Cluny qui devint le lieu des conférences; veut-on avoir une idée du nombre d'hôtes que l'établissement religieux dut loger dans cette circons-

l'aspect homérique de cet antre de cyclope, où les broches immenses, les grils énormes, les marmites colossales ne recevaient d'autres lumières que celle des brasiers (1).

Si l'intérieur de la cuisine de la cathédrale fut condamné, par sa destination, à ne présenter que des murailles nues, couvertes d'une épaisse couche de fumée, l'extérieur, en revanche, offre l'aspect le plus monumental et le plus harmonieux. On ne supposerait guère, à voir l'élégant minaret octogone du tuyau central et les quatre clochetons à pyramides carrées surmontant les angles, qu'on jette les yeux sur de simples conduits de cheminées. Le minaret octogone, percé de huit hautes lancettes trilobées, se termine en lanterne. Les pyramides latérales présentent la même ouverture sur chacune de leur face; on dirait la coupole d'une chapelle du XIVme siècle, et non la cuisine d'une communauté.

CHAPITEAUX DE LA GALERIE DE L'EST.

Nous avions étudié, pendant plusieurs jours, le cloître et la cathédrale; nous en avions examiné tous les détails au binocle et à l'œil nu; nous étions convaincus que pas une statuette ne nous avait échappé, lorsque, repassant dans la galerie de l'est, construite au XIVme siècle par l'évêque Barbazano, nous crûmes

---

tance ? Le roi de France, sa mère, Blanche de Castille, ses frères, sa sœur, trois cents sergents d'armes et une multitude de chevaliers; le pape, ses chapelains et sa Cour; dix-huit évêques et leur maison; l'empereur de Constantinople et sa Cour; le fils du roi d'Aragon, celui du roi de Castille et leur suite; une infinité de chevaliers, de clercs et de religieux. Saint Louis ne séjourna que quinze jours à Cluny, mais Innocent IV en y passa trente. (Lorain, *Histoire de Cluny*, p. 194.)

(1) Il ne faudrait pas croire que cette forme de cheminées fut particulière aux établissements ecclésiastiques; le même principe de dégagement et de brasiers était général en Europe. Si nous n'en retrouvons dans le nord que de rares spécimens dans les ruines des monastères, il ne faut l'attribuer qu'aux progrès de la civilisation qui a fait supprimer toutes ces cheminées primitives et ruineuses, pour y substituer le système moderne; mais en Espagne, où les progrès sont restés presque nuls dans les basses classes, les appareils monastiques sont encore en usage dans toutes les habitations des bourgs. On voit à l'extrémité de la pièce servant de cuisine et de lieu de réunion, un emplacement de 4 à 6 mètres carrés, au-dessus duquel s'ouvre un vaste tube cônique, suspendu au plancher par des pièces de fer ou de bois, comme dans les ateliers de forgeron ; c'est dans cet emplacement carrelé que l'on dispose les brasiers avec les marmites et les grilles, tandis que les habitants et les hôtes font cercle tout autour, et se chauffent à la fumée des mets.

découvrir de petites statuettes cachées dans les bouquets des chapiteaux fleuris. Nous explorons plus attentivement, et nous découvrons un monde nouveau dans les corbeilles étroites qui entourent les colonnettes groupées intérieurement autour des piliers. Le sculpteur a si habilement disposé les groupes, en cachant les uns dans les feuilles, en substituant les autres aux volutes des fleurs, qu'ils trompent tout d'abord l'œil le plus exercé. Ce n'est pas seulement le style de ces corbeilles, ce n'est pas la grosseur lilliputienne des personnages de 6 à 7 pouces de hauteur, qui doit les faire classer dans une œuvre iconographique à part; ces compositions se distinguent encore par l'habile série de scènes bibliques qui se succèdent sur chacun des chapiteaux, et forment des épisodes complets.

Dans le *premier chapiteau*, Dieu, portant le nimbre, crée le premier homme sous une grotte ombragée d'arbres. — Plus loin, il retire Eve de la côte d'Adam, pendant que celui-ci se livre au sommeil.—Il leur défend à tous deux de manger du fruit de l'arbre de science, en leur remettant un cartel renfermant cet arrêt céleste; — mais, pendant qu'Adam dort, le serpent, au corps de femme, engage Eve à toucher au fruit défendu. Elle se laisse gagner, décide Adam à partager sa désobéissance, et nous voyons nos premiers pères consommant le péché. — Aussitôt, Dieu revient à eux; ils se cachent derrière un arbre, et cherchent à dérober le cartel jubant que Dieu leur a remis. — Enfin, l'ange les expulse, et nous les voyons, à l'extrémité du chapiteau, couverts des peaux de bêtes que le Seigneur leur a données. Adam bêche cette terre ingrate « qui produit des épines et des ronces, et sur laquelle l'homme doit manger son pain à la sueur de son visage, jusqu'à ce qu'il retourne en la terre d'où il a été retiré. »

Dans le *second chapiteau*, nous assistons aux occupations des premiers hommes. Eve, amplement vêtue, tient son enfant debout sur un sarcophage; Adam, placé vis-à-vis, contemple ce rapprochement philosophique : la première naissance près du premier tombeau! allégorie heureuse de la succession de création et de destruction, qui sera la grande loi de la nature humaine. — On ne tarde pas à faire l'expérience de la mort. Abel, prosterné et priant devant l'autel, offre à Dieu les premiers-nés de son troupeau; Caïn, irrité de la préférence que Dieu accorde à son sacrifice, survient par derrière, et lui frappe la tête d'un coup de massue. Aussitôt, Dieu apparaît dans un nuage, et remet au meurtrier le cartel qui porte l'arrêt de sa destinée maudite. — Caïn s'éloigne, toujours armé de son arme

meurtrière, et nous le voyons plus loin avec sa femme, poursuivant les animaux dans une forêt et décochant une flèche vers des oiseaux et des lièvres.

« Caïn, s'étant retiré devant la face du Seigneur, fut vagabond sur la terre, et il habita vers la région orientale de l'Eden.»

Plus loin, enfin, une femme garde des brebis avec le secours d'un chien, tandis qu'un homme surveille un enfant. Il est probable que l'artiste a voulu représenter ici le dernier fils d'Adam (1).

Ce fils était digne de prendre rang dans l'iconographie, où nous ne l'avons pas encore rencontré, car la Bible ajoute : « Il naquit un fils à Seth, qu'il appela Enos; celui-là commença d'invoquer le nom du Seigneur. »

Il est naturel de se demander, cependant, pour quel motif l'artiste a choisi le tableau de ces premières vertus champêtres, au lieu de représenter les vices et les crimes des hommes, puisque ces détails doivent nous conduire au déluge? C'est que le goût s'était épuré, à la fin de l'école gothique; les tableaux cyniques du XIIme et du XIIIme siècle étaient réprouvés par le ciseau chrétien; on n'osait plus les exposer aux regards des fidèles. Poursuivons l'examen du même chapiteau. Dieu nimbé paraît dans un nuage, et ordonne à Noé de construire l'arche. Noé a déjà préparé deux pièces de bois pour ce travail. Plus loin, on le voit sciant, équarrissant d'autres poutres, construisant, enfin, la maison flottante avec l'aide de ses trois fils. Bientôt l'arche est terminée. Noé y fait monter les animaux par une espèce d'escalier extérieur qui aboutit à la porte ouverte sur le côté, conformément aux instructions du Seigneur : « Vous mettrez la porte de l'arche au côté. Vous ferez entrer aussi dans « l'arche deux de chaque espèce de tous les animaux, mâle et » femelle, afin qu'ils vivent avec nous. »

3me *chapiteau.* — Noé, placé dans l'arche, ouvre la fenêtre que Dieu lui avait ordonné d'y faire : « vous ferez à l'arche une fenêtre, » et il se dispose à constater l'élévation des eaux; devant lui sont des hommes et des femmes renversés et noyés. Le corbeau qu'il a laissé sortir le premier, loin de revenir dans l'arche, dévore un cheval mort au sommet d'une montagne;

(1) « Adam connut encore sa femme, et elle enfanta un fils qu'elle appela Seth, c'est-à-dire substitué, en disant : « Le Seigneur m'a donné un autre fils au lieu d'Abel que Caïn a tué. »

preuve évidente que les eaux baissent et commencent à découvrir le sol. Quarante jours s'étant encore passés, Noé ouvrit la fenêtre qu'il avait faite dans l'arche, et laissa aller le corbeau, « qui, étant sorti, ne revint plus jusqu'à ce que les eaux de la terre fussent séchées. »

Enfin, la famille de Noé, composée de six personnes, sort de l'arche par une passerelle, sous la conduite du vieux Noé, et le premier soin du patriarche est d'immoler un bélier sur un autel de forme quadrilatérale (1).

Ce devoir étant accompli, les animaux quittent l'arche à la suite de la famille du patriarche; un ours en sort le premier, et, bientôt après, nous voyons Noé couché sous la treille chargée de raisins, au moment où son fils Cham sourit de sa nudité et appelle ses frères. Mais Sem et Japhet jettent leur manteau sur le corps de leur père, et couvrent sa nudité en marchant en arrière.

4me *Chapiteau.* — Seize ouvriers taillent des pierres énormes, portent des matériaux et du mortier, afin de construire la tour de Babel à laquelle l'artiste a donné la forme octogonale. Un personnage, portant des coupes et des vases, vient offrir des rafraîchissements aux travailleurs. « Ils s'entredirent encore : venez, faisons-nous une ville et une tour qui soit élevée jusqu'au Ciel, et rendons notre nom célèbre, avant que nous nous dispersions par toute la terre. »

5me *Chapiteau.* — Une femme, assise devant un démon agenouillé, sous la forme d'un satyre, représente probablement Sarah, conduite chez Pharaon qui tente de la séduire... Un ange survient, les bras ouverts, pour protéger l'épouse d'Abraham. Ce n'est pas la seule relation de la famille du patriarche avec les êtres célestes. Nous voyons ailleurs trois anges déguisés en voyageurs, annonçant la prochaine naissance d'un enfant. L'époux de Sarah se prosterne à leurs pieds (2).

Nous assistons ensuite à l'une des plus touchantes leçons de la Bible. Job, privé de ses enfants et de sa fortune, déchire ses

---

(1) « Or, Noé dressa un autel au Seigneur, et, prenant de tous les animaux et de tous les oiseaux purs, il les lui offrit en holocauste sur cet autel. »

(2) Abraham ayant levé les yeux, trois hommes parurent près de lui; aussitôt qu'il les eut aperçus, il courut de la porte de sa tente au devant d'eux, et se prosterna en terre; et il dit : Seigneurs, si j'ai trouvé grâce devant vos yeux, ne passez pas la maison de votre serviteur sans vous y arrêter..... Je vous apporterai un peu d'eau pour laver vos pieds, et cependant vous vous reposerez sous cet arbre.

vêtements. On voit, non loin de là, des champs couverts de troupeaux de bœufs et de brebis, dont les voleurs assomment les bergers. Des chevaux, des chameaux veulent traverser une rivière; leurs conducteurs sont mis à mort.

6me *Chapiteau.* — Trois princes Philistins sont assis devant une table; — Samson aveugle, presque nu, vêtu d'une simple jaquette, est conduit sous le portique de la salle, et renverse une des colonnes centrales qui soutiennent l'édifice. Par une étrange fantaisie de l'artiste, un démon, placé de l'autre côté, voudrait soutenir le monument; mais, en dépit de cette intervention tardive, tout s'écroule sur les convives. — Dans une autre scène, l'enfant prodigue entouré de trois pourceaux, rêve sous un arbre à la tristesse de sa destinée.

« Il s'en alla donc, dit St-Luc, chapitre XV, et s'attacha au service d'un des habitants du pays, qui l'envoya dans sa maison des champs pour y garder les pourceaux, et là il eût été bien aise de remplir son ventre des choses que les pourceaux mangeaient; mais personne ne lui en donnait. »

Plus loin, quatre hommes en jaquette, conduisant deux chameaux, rencontrent un voyageur couché sous un arbre, et le considèrent avec surprise.

Là se bornent les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Nous ne découvrons plus, à travers les feuillages, que des sujets de chasse ou des fantaisies d'un mérite artistique tout aussi éminent, mais entièrement indignes d'un édifice religieux. Nous devrions visiter certains entablements de palais du XVIme siècle, pour retrouver des conceptions fantastiques qui pussent leur être comparées. Une maison gothique de Perpignan nous fournirait une œuvre assez ressemblante, si nous en détachions, toutefois, certaines excentricités cyniques, inconnues aux chapiteaux de Pampelune (1).

---

(1) Voici les scènes que l'on remarque dans cet étrange pêle-mêle : un homme à cheval, perçant un sanglier de son épieu ; — un piqueur sonnant de la trompe; — un chasseur arrivant à cheval et au galop, précédé de quatre chiens; — ailleurs, un ange, armé d'un glaive, semble conduire huit personnages amplement drapés et sans attributs; — sur la porte de la chapelle Barbazana, des chiens poursuivent un cerf; — nous assistons ailleurs à des occupations champêtres plus utiles ; — un berger garde des moutons et des bœufs; — un homme presse des raisins dans une cuve; — un chien aboie après un bœuf qu'un homme tient par les cornes; — un homme perce un taureau d'un coup de lance, à l'endroit où les frappent les *matadores* modernes ; — Un sagittaire décoche sa flèche vers un oiseau de nuit; — un aigle déchire un

Assis au milieu des richesses de la cathédrale et du cloître, nous nous sommes demandés si l'on avait apprécié jusqu'ici, à sa juste valeur, l'influence que l'architecture exerça sur l'organisation du sacerdoce catholique?

Les philosophes se sont étonnés de la persistance avec laquelle le célibat, cette révolte énergique contre la nature matérielle, est parvenu à se maintenir dans le clergé, à travers les révolutions les plus profondes. Cet étonnement s'est manifesté sous toutes les formes; indignations et diatribes, satyres et incrédulité, rien n'a fait défaut à la grande armée du raisonnement et de l'objection. Mais nous nous demandons si, dans cette immensité de volumes et de pamphlets, on a épuisé la série des explications.

On peut, sans doute, se rendre compte aisément de la facilité avec laquelle cette abstinence put être établie à l'origine de l'église. Il suffit de se rappeler les sacrifices de ces cénobites et de ces anachorètes dont les longs martyres volontaires confon-

---

oiseau; — deux lions dévorent leur proie; — un homme, armé d'un bouclier, combat une chimère; — un chasseur prend un oiseau au lacet, son chien en porte un second dans la gueule; — une femme fait des cabrioles comme la fille d'Hérodias; — deux hommes luttent; — deux musiciens, jouant du violon, du fifre et du tambour, font danser cinq personnages qui se tiennent par la main; — Aristote, portant une coiffe, marche à quatre pattes, et sert de monture à la maîtresse d'Alexandre, qui lui a passé la bride au cou; — deux hommes cueillent un gros fruit et une fleur; — trois cavaliers armés de pied en cap, la lance en arrêt, et montés sur des chevaux caparaçonnés, n'ont aucun rapport, selon nous, avec les cavaliers mystiques de l'Apocalypse. Les trois écus aux quatre pals d'Aragon, qui se montrent au revers de la corbeille, leur donnent un caractère plus moderne; peut-être a-t-on voulu rappeler trois princes de la maison d'Aragon. Ce qui vient confirmer cette opinion, c'est que le chapiteau suivant renferme trois personnages à pied et se donnant la main, un écu aux chaînes de Navarre, et quelques autres timbrés de trois barres, de dix ou de cinq fleurs de lis.

Tous ces bas-reliefs sont évidemment étrangers au symbolisme, et n'appartiennent qu'à la politique. Nous rencontrons plus loin : deux centaures fantastiques à pieds de lion, armés de boucliers, se livrant un combat; — un magnifique lion s'élançant sur un cerf; — un taureau percé d'outre en outre par un picador, autre souvenir des courses; — un homme exerçant deux chiens à saisir par les oreilles un taureau furieux qu'un autre individu tient par la queue et la patte de derrière; — un homme décochant une flèche; — des centaures à queue de serpent et à griffes; — un lion s'élançant sur un cerf et le dévorant; — un chien poursuivant un taureau qui galoppe; un homme jouant de la viole; — un oiseau mangeant des raisins; — des enfants cueillant des raisins et les jetant dans des baquets; — des oiseaux, des chiens, des lapins et autres animaux perdus dans les feuillages.

dent notre raison, depuis le saint Jérôme de la Thébaïde jusqu'à sainte Thérèse et saint Bernard. Toutes ces étonnantes manifestations s'expliquent par l'ardeur incommensurable d'une religion encore tout animée du souffle de son premier enthousiasme.

Mais, dans la suite, la guerre au célibat a plus d'une fois éclaté avec violence; les Vaudois au XIIIme siècle, les protestants au XVIme, sont parvenus à renverser cette institution sur quelques points de l'Europe. Si le clergé s'est montré plus inébranlable en France, en Italie, en Espagne, nous sommes convaincus que l'amour et le culte des beaux-arts ne sont pas restés étrangers à la conservation du code ecclésiastique. Il est à remarquer, en effet, que le célibat s'est maintenu dans les contrées où l'imagination est la plus vive et les passions les plus ardentes, et qu'il a été supprimé chez les peuples dont le calme moral et les influences climatériques plus tempérées paraissaient devoir favoriser son existence. Si l'on veut bien examiner de près ce phénomène, il est facile de donner la raison de ce qui présente d'abord le caractère d'un contre-sens.

Au nom de quoi les rénovateurs et les philosophes du moyen-âge cherchaient-ils à ébranler l'organisation sacerdotale? Au nom de la liberté individuelle, au nom des sentiments naturels de la famille et de la paternité.

Comment le clergé orthodoxe répondait-il au besoin qu'on voulait réveiller en lui?

En adoptant pour femme la cathédrale et le cloître, en se faisant une famille de ces productions d'architecture et de sculpture, de peinture et d'orfèvrerie, que chaque membre concourait à entasser dans ces immensités monumentales depuis le pavé jusqu'aux pinacles.

On a beau vouloir élever la pensée dans les hauteurs immatérielles, aucune organisation ne peut se soustraire à la nécessité de se formuler dans des signes visibles. Le signe visible de la communauté ecclésiastique, ce fut la cathédrale; le dogme, le culte, la hiérarchie tout entière se retrouvent encore écrits en pierre dans les détails des temples qui sont restés debout.

L'amour paternel, l'impérieux désir de création, de protection et de perpétuité que Dieu a mis en nous, s'épanchèrent dans le travail artistique. Chaque stalle des chœurs, chaque verrière des fenêtres, chaque chapiteau des colonnes, chaque bas-relief,

chaque tombeau, chaque fragment enfin de ces vastes créations séculaires, absorbèrent successivement les passions humaines de la grande communauté. Chaque objet de pierre, de métal ou de bois, issu de l'hymen moral du prêtre avec le monument, reçut les derniers regards d'un ecclésiastique, artiste ou bienfaiteur. N'oublions jamais que le plus grand génie de l'art moderne, Michel-Ange, la plus haute expression de la science, Newton, trouvèrent la virginité dans le culte du beau et du vrai. Pourquoi le prêtre aurait-il été plus sévèrement traité?

Que l'on juge de l'esprit de corps, du dévouement immense de ces sculpteurs, de ces architectes sacrés, qui venaient constamment s'inspirer devant la statue, devant la chapelle, devant le mausolée, dans lesquels ils avaient déposé toute la partie humaine de leur âme. Ces fils de leur pensée, ces enfants immortels de marbre et d'or, tout inspirés d'un souffle de Dieu, n'étaient-ils pas capables de leur faire oublier ces fils mortels et fragiles, souvent ingrats et toujours imparfaits, que les liens naturels donnent aux autres hommes.

EXTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE.

Nous n'avons examiné jusqu'ici que l'intérieur de l'édifice, jetons un regard sur l'extérieur.

La cathédrale de Pampelune se ressent, à un degré très regrettable, de ce style espagnol qui, obéissant probablement à l'influence mauresque, réserva les plus grandes richesses sculpturales pour l'intérieur des monuments, et abandonna les parois extérieures à la plus grande simplicité. Partout des murs droits et sans ornements, partout des contre-forts et des arcs-boutants sans pinacles et sans pyramides. Le croisillon sud a pour unique décoration un contre-fort rond à chaque angle, ressemblant à une tourelle; celui du nord est consolidé par des contre-forts carrés qui s'arrêtent aux deux tiers de la hauteur, et sont surmontés d'une balustrade assez gracieuse à découpures flamboyantes. Au-dessus s'élèvent deux petits piliers à panneaux évidés, terminés en pyramidelles. La rosace du transept, seule, ne manque pas d'une certaine élégance; la circonférence est formée d'une suite de tores et de gorges; les meneaux très multipliés, qui en occupent l'intérieur, se rapprochent du style flamboyant (1).

---

(1) Nous aurions encore à citer la corniche ornée d'un chapelet de fruits qui suit les chevets et les transepts sous la toiture; la tourelle octogone très légère,

Quant à la porte du croisillon du nord, elle ne présente que trois colonnettes d'angles et des pilastres surmontés de pinacles, dans le goût du XIVme siècle. Une pyramide en astérisque, surmonte l'ogive avec son double pédicule très élevé. Parmi ses trois voussures, deux sont ornées de personnages : la première de huit religieux finement dessinés; celle du fond, de six martyrs, parmi lesquels on remarque saint Laurent avec son gril, et saint André avec sa croix. Malgré sa simplicité, cette porte est consacrée à la Vierge, comme celle du cloître (1).

Jusqu'ici, nous ne sommes pas sortis du XIVme, du XVme et du XVIme siècles. Nous nous sommes plongés dans toutes les beautés de ces époques luxuriantes; nous nous sommes identifiés avec les merveilleuses ressources des architectes qui surent plier les incomparables richesses de leur ciseau aux besoins d'une cuisine, comme à ceux d'une salle à manger; à ceux d'un temple, comme à ceux d'un simple promenoir.

Lorsqu'on s'est ainsi incrusté, vivant, dans toutes les manifestations du style gothique, quelle douleur pénible ne doit-on pas éprouver, en se voyant mis brusquement en présence des lignes droites et compassées, des masses lourdes et païennes d'un portique du XVIIIme siècle. Eh bien ! cette sensation pénible, nous l'éprouvons dans toute sa violence devant le porche de la cathédrale; car nous avons, devant nous, l'œuvre la plus carrément gréco-romaine que l'on puisse redouter.

Cette façade de l'église, construite à la fin du siècle dernier, par l'architecte Ventura Rodriguez, se compose de deux parties : un large péristyle à six colonnes de face, supportant un fronton semblable à celui de Notre-Dame de Lorette ou de St-Eustache, et deux grosses tours placées sur les flancs. Ces tours, d'abord carrées, deviennent octogones au troisième étage, et se terminent en coupole de la même forme, avec pilastre gréco-romain, grandes ouvertures plein-cintre, corniches, lanternes,

---

qui s'élève d'un étage au-dessus des murs du croisillon du sud et se termine en pyramide octogone, ornée de crosses, de fleurs et de pédicules; enfin, l'encadrement des fenêtres, qui n'est formé que de tores et de gorges, avec un couronnement d'archivoltes de même style.

(1) Le tympan renferme, en bas-relief, la mère du Christ, de quart de nature. La *sanctissima Virgen* est agenouillée devant l'Éternel qui porte le monde dans la main gauche et lève la droite, en lui montrant le ciel dont un chérubin semble entr'ouvrir la voûte; à droite, un ange joue de la viole. Celui qui lui correspond est mutilé.

tous les détails, en un mot, que l'on rencontre si fréquemment dans le Guypuscoa.

Hâtons-nous de dire, cependant, que si l'œuvre de Ventura jure avec le monument gothique qu'elle complète, elle forme, toutefois, prise et considérée en elle-même, un monument du plus grand style. La France ne possède peut-être rien qui soit comparable à l'harmonie majestueuse de ces deux grandes tours (1).

---

(1) Si nous montions du péristyle jusqu'au beffroi, nous pourrions lire l'inscription qui suit, sur la cloche principale :

Omnes gentes plaudite manibus
Jubilate Deo in voce exultationis quoniam
Hoc cymbalum factum est ad honorem
Et gloriam Dei. petrus Villa nueva
Me fecit anno M. DLXXIV—XV
Septembris.

On n'a pas besoin de voir la date pour reconnaitre, à la prétention littéraire de l'inscription, qu'elle appartient à cette école du XVI[e] siècle dont nous avons fait connaitre l'esprit en étudiant la cathédrale de Comminges.

STYLE DE LA RENAISSANCE

St-IGNACE. — VALTIERRA. — OLITE. — St-PIERRE. — DE TAFALLA. — Sta-MARIA DE TAFALLA.

On dirait que la Navarre avait épuisé son souffle architectural, en produisant les somptueux édifices que nous venons d'examiner. Le style de la renaissance n'y produisit rien de grandiose, et ce royaume est resté à cet égard au-dessous de l'Aragon et des provinces basques. Nous devons nous borner, en effet, à citer quelques églises lourdes et très peu importantes, à titre de simple nomenclature.

La partie sud-ouest de Pampelune possède un ancien cloître abandonné, dont les deux galeries superposées, comme dans un palais italien, sont formées d'arceaux plein-cintre, construits en brique, supportés par des colonnes romaines à chapiteaux doriques.

L'église de St-Ignace, près du palais de la députation, édifice du xviime siècle, bâti sur le point même du rempart où le saint fut blessé d'un éclat de boulet, pendant le siége de l'armée de François Ier, n'est qu'un petit oratoire sans mérite; il porte, sur la façade occidentale, la singulière inscription suivante :

Nisi granum frumen
Ti cadens inter rammor
Tuum fuerit ipsum so
Lum manet.

Nous rencontrons à Valtierra, sur la plaine de l'Ebre, une église également renaissance, dont la voûte large et haute, le chevet à pans coupés, les croisillons droits et peu profonds, sont sillonnés de nervures très compliquées. Ces nervures retombent contre le mur sur de simples modillons qu'aucun pilastre, aucune colonne n'accompagnent. Nous n'y remarquons, d'ailleurs, d'autre objet mobilier, qu'un assez beau bénitier du xvime siècle, en agate, orné d'un petit ange nu à

chaque angle, et d'un chérubin sur chaque face. Le clocher, très élevé, est formé de trois étages carrés et de deux octogones avec leur complément ordinaire de pilastres.

Nous n'avons également que bien peu de choses à dire sur les bâtiments modernes du célèbre monastère d'Olite, placé au nord de cette ville, et fondé en 1240. Cette abbaye, une des plus importantes de la Péninsule, eut d'assez étranges destinées. Supprimée par Ximénès, comme renfermant des religieux trop dévoués aux anciens rois de Navarre, elle ne se releva qu'en 1691, pour recevoir les missionnaires de l'Observance. Eglise et bâtiments d'habitation portent, par conséquent, le caractère gréco-romain de cette dernière époque; aussi, nous abstiendrons-nous de les analyser.

Quant à l'église de St-Pierre de Tafalla, elle ne remonte pas à Charles-le-Noble, fondateur des magnifiques jardins de cette ville, mais au xvii[me] siècle, ère de mauvais goût qui a couvert l'Espagne de monuments splendides comme ornementation d'or et d'argent, mais de la plus regrettable pauvreté comme élégance architecturale. Son chevet à pans coupés, ses croisillons beaucoup plus étroits que la nef, l'absence de bas-côtés forment un ensemble disparate qui réagit jusque sur les détails (1).

La porte du sud, garnie d'une foule de colonnettes et de filets toriques, aujourd'hui détruits, reposait autrefois sur des bases prismatiques. Les chapiteaux répondent à l'étrangeté de cet ensemble, et présentent des cônes renversés, du dessin le plus lourd et le plus anormal. Peut-être ne doivent-ils cette forme qu'à l'absence des feuillages que l'artiste n'eut pas le temps de sculpter. Les tores des voussures, semblables aux colonnettes, s'élancent en ogives très aiguës, et forment une véritable lancette.

Si quelques parties de cette église remontent au règne de Charles-le-Noble, cette porte seule pourrait revendiquer la gloire

---

(1) La voûte du chevet est plus basse que celle de la nef; tous les arcs sont à ogives surbaissées: les nervures, redoublées dans le goût de la renaissance, retombent, dans les bras du transept, sur de petits modillons, et, dans le coin du chevet, sur un pilier octogone évidé, avec chapiteau formé de lignes légères de filets et de fruits placés dans une gorge. Le soubassement, enfin, présente huit petites bases prismatiques que l'on dirait destinées à recevoir un même nombre de colonnettes du xv[e] siècle. Cet édifice, qui n'a que deux travées, est éclairé par un oculus dans le bras sud du transept. La voûte de l'orgue, conformément au style des églises d'Espagne, forme une anse à panier sillonnée de nervures renaissance.

d'avoir vu le jour sous le prince généreux qui dota la Navarre d'édifices gothiques si remarquables.

Santa-Maria de Tafalla, église du XVIIme siècle, offre, dans ses vastes proportions, quelque chose de décousu et d'incomplet que ses grandes dimensions ne sauraient racheter. La nef, démesurément longue, se termine par un chevet à pans coupés ; les croisillons sont à murs droits ; une double corniche gréco-romaine règne sous toutes les naissances des voûtes, et repose sur des culs-de-lampes en application, d'un travail lourd et surchargé (1).

Nous aimons mieux reposer nos regards sur la perle sculpturale qui embellit le parvis à l'ombre d'un clocher carré assez imposant, mais aussi lourd, pour le moins, que le vaisseau de l'église. Cette perle est une délicieuse croix gothique, formée d'un fût de colonne de 3 mètres de hauteur, entièrement ornée de carrés, de fleurs crucifères et de quelques figures rayonnantes. Ce fût repose sur une base à deux tores, avec un socle à quatre faces, timbré de quatre arcatures dans lesquelles on remarque, en bas-relief, Jésus-Christ descendu de la croix, et la Ste-Vierge couronnée, portant une petite croix. Les deux autres reliefs sont mutilés. Un chapiteau corinthien couronne ce fût et supporte la croix proprement dite. Ce beau travail de pierre, orné au sud d'un crucifix, et au nord de la Vierge nimbée, est assurément une des plus heureuses productions dont le XIVme siècle ait enrichi la Navarre. Quel précieux complément à placer au milieu du préau du cloître de Pampelune, par exemple (2) !

Malgré leur échec dans la construction de Santa-Maria, les architectes du XVIIme siècle ne se découragèrent pas ; ils enrichirent Tafalla d'une seconde église du même style, et cette tentative ne fut pas plus heureuse que la précédente (3).

---

(1) Les nervures entrelacées de ses voûtes plein-cintre, les quatre travées de la grande nef, les deux chapelles du sud et du nord, les fenêtres de 2 mètres de haut sur 60 centimètres de large, l'oculus du fond, achèvent de faire de cet édifice une œuvre d'une très médiocre valeur.

(2) Nous n'avons plus à examiner, autour de Santa-Maria de Tafalla, que le tombeau de la famille Corbarones, dont le couvercle prismatique renferme des deux côtés une grande croix *avec un corbeau monté sur un mouton.* Ce bas-relief semble appartenir aux essais de sculpture héraldique du XIIIe ou du XIVe siècle, dont nous avons trouvé les premiers essais à Tolosa et à Santa-Luce de Aretche. (Voir *notre Voyage dans le Guypuscoa.*)

(3) Cet édifice, élevé près de l'hôtel Guandulain, à la porte sud de la ville, offre moins d'intérêt encore que le précédent, car il ne présente que de simples

De chute en chute, de décadence en décadence, nous arrivons à l'église paroissiale de Billalba, grand vaisseau du XVIIme siècle, voûté à trois travées plein-cintre, avec berceau et baies de dégagement sur les côtés. Une chapelle privilégiée, comme toutes les églises espagnoles s'en donnèrent une au XVIIIme siècle, s'étend au sud, et forme une coupole assez élégante, élevée sur quatre espèces d'absides ornées de pilastres corinthiens. Mais toutes ces œuvres de maçon, dans lesquelles le livre du symbolisme architectural est fermé, le souffle mystique éteint, la poésie iconographique morte, ne disent à notre esprit que de bien froides paroles.

Hâtons-nous de citer encore l'église de Caporoso, autre vaisseau du XVIIme siècle, construit sur les plans des églises du Guypusooa, et passons à des monuments civils capables de réveiller, dans un autre ordre d'idées, l'intérêt que nous avons épuisé dans le cercle des édifices religieux.

---

arêtes de voûte, un chevet et un transept à pans droits, une voûte à plein-cintre, des fenêtres carrées, un transept et un dôme assez élevé, sillonné de huit nervures, et percé d'un égal nombre d'ouvertures.

MONUMENTS CIVILS ET CHATEAUX.

LE PONT DE TUDÈLA.

On sait que la plupart des villes adoptèrent, comme symbole de leur importance et de leur rôle social dans l'antiquité ainsi qu'au moyen-âge, les monuments qui avaient le plus vivement frappé l'imagination de leurs premiers habitants. Le Capitole, à Rome, la Parthénon, à Athènes, la citadelle, dans un grand nombre de cités, furent, pendant plusieurs siècles, la personnification de leur puissance et de leur force. Tudèla obéit à cette coutume si naturelle et si logique; et au lieu d'adopter sa cathédrale, elle remonta plus haut dans ses souvenirs historiques, et ce fut le pont de l'Ebre qu'elle plaça sur ses armes.

Cette construction, qui paraît fort peu monumentale aujourd'hui, car elle n'est plus qu'une réunion d'arches aussi différentes de style que de dimension, doit sa fondation aux Mores et peut-être aux Romains. Nous savons, en effet, que ce pont existait en 1115, puisque Alonzo-le-Batailleur, conquérant de Tudèla, garantit aux Mores vaincus la liberté de le traverser pour aller travailler leurs propriétés de la rive gauche. Mais, il faut le reconnaître; pas une pierre du pont actuel ne paraît remonter à cette date reculée; et comme les archives en attribuent la construction à Sanche-le-Fort, il est probable que la majeure partie des arches modernes datent du XIIIme siècle. Quoi qu'il en soit, les réparations successives dont il a été l'objet en ont fait l'œuvre la plus irrégulière et la plus décousue que les ingénieurs aient jamais lancée par-dessus les eaux d'une rivière.

Le tablier, formant une ligne à peu près horizontale, sans surélévation centrale, s'appuye sur dix-sept arches qui se présentent dans l'ordre suivant, en partant de la ville : quatre ogives assez accusées, réparées récemment, — deux plein-cintres d'un bon appareil et d'un caractère assez antique ; les pierres y sont posées sans mortier, — une autre ogive également très ancienne, — au centre, une arche très haute et à plein-cintre, — une ogive suivie de trois plein-cintres, — une nou-

15

velle ogive, aussi basse qu'étroite, — un plein-cintre plus élevé, — une ogive surbaissée, — et pour dernières ouvertures, enfin, deux plein-cintres.

Afin de compléter l'aspect pittoresque et hétérogène de cet assemblage de pièces rapportées, les culées font saillie à angle droit en aval et semblent avoir supporté des tours, tandis que du côté d'amont, elles opposent un angle aigu au courant de l'Ebre. Enfin, un mur de défense règne sur le parapet d'amont, dans toute l'étendue de l'ouvrage; il suit les retraites des culées et garantit le tablier contre les coups de vent. Il jouait, autrefois, un rôle plus belliqueux; une ligne de meurtrières, de 18 pouces sur 4, garnit la muraille tout entière; elle permettait aux archers de le défendre contre les ennemis.

Cet étrange rempart, qui transforme le pont en chemin couvert, n'est pas la particularité la plus pittoresque de ce monument. Deux grossiers pavillons ou bâtiments logeables s'élèvent sur la sixième et sur la quinzième culée d'amont, et prolongent, sur la voie publique, une espèce d'auvent qui la recouvre tout entière, au grand embarras des voitures à haute charge. Ces constructions ne furent primitivement que des moulins à farine, et nous voyons une ordonnance royale de 1220 donner aux consuls de Tudèla une *meule*, située sur le pont appelé la *muela del consèjo*, avec la condition d'en consacrer les revenus aux réparations de l'édifice.

Le pont de Tudèla n'était pas réduit à ces seules ressources ; il possédait encore une assignation de 50 ducats sur le domaine public de Navarre. Maintenant, privé de tous les revenus que la prudence des générations précédentes lui avaient assurés, il reste abandonné aux plus étranges dégradations. Le parapet de l'est, dépouillé de toutes ses pierres d'accoudoir, n'offre plus qu'un mur à moellons, tombant en ruines, constamment entamé par les essieux des roues.

Tel est le monument qui provoqua l'admiration des anciens habitants de Tudèla, au point qu'ils l'adoptèrent pour armes parlantes (1).

Ce n'était pas le seul édifice destiné aux avantages et à la sécurité de la ville, que les consuls eussent en propriété. Les sept portes, dont les régidors tenaient les clés, appartenaient, par égales portions, au peuple et au roi. Leurs noms, conservés par

---

(1) L'écu de leur cité présente *un pont d'or, surmonté de trois tours en champ d'azur, avec les chaînes de Navarre pour orles ?*

la tradition et par l'ouvrage de Yandias y Mirande, *Antiguidades de Navarre,* indiquent assez leur position : *Torre del puente de Ebro*; *torre de Sarragoza. torre de Albazares*; *torre de Vélila; torre de Gazos; torre de Calahorra,* et *torre de Rivatas.* Une huitième tour, la *torre de Montréal,* était située au sommet de la montagne qui s'élève au sud de Tudèla; mais cette dernière, construite en terre et destinée à transmettre les signaux, ne concourait que secondairement à la défense de la ville (1).

Il est impossible de quitter le territoire de Tudèla sans donner un souvenir et presque un regret à cette domination arabe qui avait répandu et organisé la fertilité la plus merveilleuse dans cette plaine de l'Ebre, où les taureaux sauvages vivent de nos jours au milieu de la plus désolante aridité.

On sait que les Mahométans s'établirent dans la Péninsule en 721, et que toute la plaine de l'Ebre, Fraga, Sarragosse et Tudèla était en leur pouvoir en 722. Les chrétiens ne reprirent cette dernière ville qu'en 1115, et ils retrouvèrent ces riches territoires admirablement fertilisés par les nombreux canaux d'irrigation moresque dont les Espagnols modernes se servent encore.

L'influence industrielle et agricole des Arabes ne s'éteignit donc pas le jour même de leur défaite. Les vaincus, loin d'être expulsés de ces parages par leurs vainqueurs, conservèrent la jouissance de leurs propriétés, et continuèrent, pendant plusieurs siècles, à exercer, sous le gouvernement des rois chrétiens, la merveilleuse activité qu'ils avaient développée sous l'autorité des kaliles.

Quand on étudie cette situation première des deux partis, on est obligé de considérer, comme un des faits les plus étranges de l'histoire d'Espagne, la violente révolution qui agita dans le XVIme siècle les relations des Espagnols et des Arabes. Par la plus étrange anomalie, durant l'ardeur de la lutte ouverte, alors que les deux races faisaient une question de vie ou de mort nationale de toutes les opérations de cette guerre héroïque, on ne luttait pas de rage, mais de générosité ! Musulmans et chrétiens, enfants d'une école chevaleresque qui eut peut-être les Mores pour révélateurs, ne cherchaient pas à s'exterminer, mais à se surpasser en grandeur d'âme.

---

(1) Le seigneur Magallon la tenait à cens en 1520. Elle fut démolie par les Français en 1812.

Nous venons de voir qu'Alonzo-le-Batailleur avait cédé aux Mores la liberté de passer sur le pont de Tudèla, afin de leur faciliter le moyen de travailler leurs propriétés de la *Huerta major*. Les archives nous donnent des preuves plus frappantes du mélange des deux races, de leurs relations amicales, presque de leur égalité civile. On voit encore, à trois kilomètres au nord de Tudèla, deux bâtiments ayant la forme de marabouts arabes, formés d'un simple étage carré, surmonté d'un dôme taillé en doucine et dont le dessin a été bien évidemment légué par les Mores. Le premier de ces bâtiments est un bureau de distribution des eaux, placé au-dessus des vannes d'un canal d'irrigation ; le second est une bergerie du même dessin, située sur un coteau.

Or, nous trouvons, dans les archives de la ville, recueillies par M. Yandiasy Miranda, qu'un fonctionnaire, désigné sous le nom arabe d'Alamini, était chargé, dès l'époque la plus reculée, de diriger la distribution des eaux. En 1220, c'est-à-dire cent ans après la victoire des chrétiens, on nommait encore deux de ces magistrats, un pour les Mores, un autre pour les Chrétiens, afin d'assurer à chaque race une équitable impartialité dans l'*alhéma* ou *jours d'eau*. Cependant, après cette fusion des deux races, vivant sur le même sol, partageant les bienfaits de la nature et de l'art, nous arrivons au XVIme siècle ; et, lorsque la guerre est épuisée, le raffermissement de la puissance chrétienne complet, inébranlable, nous assistons au déchaînement subit de ces persécutions exterminatrices, de ces vengeances sauvages qui chassent du sol de l'Espagne jusqu'aux derniers Morisques, et leur enlèvent d'un même coup la patrie natale et la propriété héréditaire. Un décret de 1517 donne le signal, en expulsant les Mores de la Basse-Navarre, au mépris des capitulations d'Alonzo-le-Batailleur qui leur assurait la conservation de leurs biens et l'exercice de leur religion. Le peuple de Tudèla, poussé par l'inquisition, s'empare de toutes les mosquées; les Mores, ainsi persécutés, essaient d'éviter les dernières conséquences de la spoliation, en adoptant la religion catholique; vaine tentative ! le décret de 1610 aggrave celui de 1517 et condamne tous les Morisques à quitter le sol de l'Espagne.

Après de tels contrastes, n'est-il pas permis de dire que les institutions deviennent dangereuses, dès qu'elles ont cessé d'être utiles ! L'inquisition espagnole, fille de tous les ordres militaires et religieux de la Péninsule, ordres si héroïques pendant les siècles de luttes ouvertes, ne sut qu'être absurde et fanatique, lorsque la cessation des hostilités eut fait rentrer l'épée

dans le fourreau. Les guerriers licenciés, n'ayant plus d'ennemis à combattre à force ouverte, sentaient le besoin de continuer le combat ; ils se firent dénonciateurs familiers, nous oserions presque dire bourreaux, pour exterminer les descendants de leurs anciens adversaires.

La plaine de Tudèla est placée en dehors de la ligne pyrénéenne qui fournit de la pierre si magnifique aux modestes habitations du pays Basque, comme aux églises et aux palais de Pampelune, d'Olite et de Tafalla. La région des carrières finit à Caporoso, sur l'Aragon, et les architectes de la vallée de l'Ebre n'ont plus sous la main que de la brique rouge, la matière la plus funeste à l'ornementation, que l'homme soit condamné à mettre en usage.

Cependant cette pénurie de matériaux offre aussi son intérêt; elle va nous procurer l'occasion d'étudier les inventions ingénieuses que les anciens habitants, les Mores peut-être, introduisirent dans ces contrées, afin de lutter contre l'absence des carrières et la difficulté de fabriquer de la brique dans un pays déboisé.

En sortant du bourg de Valtierra, on aperçoit, sur les bords de la route, une tour construite en terre, dont il est assez intéressant de considérer les combinaisons. Ses quatre façades, de 8 mètres d'étendue à peu près, sont posées sur des fondements en belles pierres de taille de grand appareil et reliées aux angles par un mur de moellons et de mortiers, qui pénètre en forme de dents de loup dans les parois de pisé. Cette tour, percée d'une porte quadrilatérale au rez-de-chaussée, et d'une fenêtre semblable à une plus grande hauteur, était divisée en deux étages par des planchers dont on distingue encore les appuis dans les parois. Cette étrange construction n'était pas une fantaisie exceptionnelle ; nous avons rapporté, d'après l'annaliste moderne, Yandias y Miranda, qu'il en existait une semblable au-dessus de Tudèla, connue sous le nom de *Montréal*, et destinée, dit cet auteur, à faire des signaux. Il ajoute que des tours télégraphiques du même genre sillonnaient toutes les vallées de la Navarre.

Nous voilà donc en possession du système des Atalayes de la plaine de l'Ebre, qui se reliait à celui du Comminges et du Bigorre (1). Or, il nous paraît incontestable que ces tours de terre furent construites à l'époque où la brique n'était pas encore en usage ; car il serait impossible d'admettre que l'on eût employé

(1) Voir notre voyage dans ces deux comtés.

la terre cuite pour de simples bâtiments civils, et réservé la terre crue pour les tours militaires et télégraphiques. Nous sommes donc convaincus que ces tours en pisé remontent à une époque assez ancienne, et qu'elles cessèrent d'être construites vers le XIIIme siècle.

Il faut remarquer, en effet, que toutes les constructions d'Aguédas, de Valtierra, de Tudèla elle-même, remontent aux quatre derniers siècles, et sont formées de briques (1).

Pour revenir à Aguédas, nous savons que ce bourg existait du temps des Mores, puisqu'il leur fut enlevé en 1084, et que Sanche-Ramiro, roi de Navarre, lui accorda des fueros avantageux, ainsi que la depescence des bardenas (2).

D'où vient donc qu'Aguédas ne possède que des maisons en briques du XVIme et du XVIIme siècles? Pourquoi n'a-t-il pas conservé une seule de ces constructions du XIVme ou du XVme, que l'on retrouve en si grand nombre dans les bourgs de la Haute-Navarre et des provinces basques?

La cause en est facile à expliquer : c'est que, jusqu'alors, on ne construisait qu'en pisé; le bois lui-même était très rare dans ces parages arides et desséchés. Ces grossières habitations durent s'écrouler peu à peu ou devinrent insuffisantes, et l'Espagne, si riche et si florissante après la conquête de l'Amérique, s'empressa de les remplacer par les constructions encore existantes.

Si l'on nous demande quelles étaient les fortifications qui protégeaient ces villages de terre contre les Vandos politiques, si nombreux dans l'Aragon et la Navarre, nous répondrons que le bourg de Murillo (petit mur), situé au levant d'Aguédas, va nous le révéler, en nous montrant une partie du rempart en terre qui lui servait d'enceinte. Ce parapet informe, de 3 mètres de hauteur, qui rappelle les campements romains ou les turons béarnais, a été renversé sur un très grand nombre de points. Il en existe assez, toutefois, pour nous faire comprendre quelle était sa première forme. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que la plupart des petites villes de France étaient entourées,

(1) Moins la cathédrale de Tudèla, cependant; mais on sait que le clergé fut toujours assez puissant, et que les chrétiens furent assez dévoués pour transporter à de très grandes distances la pierre nécessaire aux constructions religieuses.

(2) Vastes solitudes qui règnent d'Olite et d'Alfarro jusqu'aux rives de l'Aragon.

dans le moyen-âge, d'enceintes de la même nature... Si nous nous reportons au commencement du XIIme siècle, époque à laquelle les Mores n'avaient pas encore été chassés de Tudèla, nous pouvons donc nous représenter la plaine de l'Ebre, couverte de villages formés de maisons et de granges en pisé, de la forme du bureau de distribution d'eau et de la bergerie que nous venons de citer. Nous pourrons placer, autour de ces agglomérations, des murs de terre semblables à ceux de *Murillo*, élever de distance en distance des tours ou atalayes conformes à celle de Valtierra, et nous reconstituerons assez fidèlement l'aspect de cette Algérie du VIIIme et du XIIme siècles.

Il serait même possible que Tudéla n'eût été, à cette époque, qu'une agglomération du même genre, mais un peu plus étendue. Il faut remarquer, en effet, que les Arabes n'avaient pas encore donné à l'architecture et aux beaux-arts l'impulsion qu'ils leur imprimèrent sous les Almoravides; aussi les villes navarraises n'ont-elles pas conservé une seule construction musulmane. Si ces constructions eussent été de pierre ou de brique, il est incontestable que les révolutions et les guerres étrangères en auraient respecté du moins quelques débris, comme elles l'ont fait dans l'Andalousie et la Vieille-Castille.

PONT DE SANGUESSA.

Le pont de Tudèla n'est pas le seul que les Navarrais entourent d'un certain prestige d'antiquité; celui de Sanguessa, quoique moins considérable, puisqu'il n'a que sept arches, offre un aspect plus régulier et plus imposant. Certaines arches plein-cintre, à double arc latéral relevé, telles que la première, la deuxième et la septième, en partant du couchant, ont tous les caractères des constructions romaines; on dirait même que leurs larges pierres ont été ajustées sans ciment. La belle arche du centre, cependant, n'a aucune de ces dispositions, et paraît remonter à une époque moins reculée. La pile qui l'accompagne du côté de l'est forme une saillie aiguë.

Mais ce n'est pas l'inscription romaine, encastrée dans la culée du couchant, qui nous paraît donner à ce pont une date de plusieurs siècles (1), car elle fut évidemment détachée d'un

(1)

CORNELIA	Cornélle
SIBI ET CORNEL	à elle-même et à Cornelius
CORNELIO ET R...	Cornelius et R...
... LIBENTE	... Affranchie librement.

cippe ou d'un tombeau romain, pour servir à réparer cette partie du monument, lorsqu'on refit l'arche ogivale qui la surmonte. Cette inscription présente, en effet, la formule consacrée à ces sortes d'édicules commémoratifs, et n'a rien du style réservé aux dédicaces des grands monuments civils. Sans parler de ce qu'aurait d'improbable la fondation d'un pont par une dame romaine, en l'honneur de son époux, la pierre, au lieu d'être obscurément reléguée sous une arche, devrait être placée sous la clé de voûte du centre principal, pour pouvoir être rattachée à la fondation de l'édifice (1).

ALTO DE URADA. — TIEBES.

Occupons-nous, enfin, des châteaux-forts et des palais de la Navarre. L'étude des constructions militaires est digne de compléter celle des édifices religieux et civils du belliqueux royaume de Sanche-le-Fort...

Quand on traverse les hideuses solitudes des Bardegnas, en se rendant de Caporoso à Olite, on aperçoit à l'est, sur la rive droite de l'Aragon, la belle tour féodale de Alto de Urada, donjon carré presqu'aussi considérable que celui de Coaraze dans le Béarn.

Tièbes, véritable place forte de la monarchie navarraise, dont le nom se lie à de si nombreux souvenirs historiques, s'élève au nord, plus près de Pampelune, sur le coteau qui domine le bourg de Noaïn. Malgré la destruction qu'elle eut à subir de la part du duc d'Alba, sous Ferdinand-le-Catholique, on est encore frappé de l'importance des ruines qui couronnent la hauteur. Les remparts, construits en briques, rappellent, par la forme de leur circonférence et par l'étendue du diamètre, le formidable château de Montaner; mais tours, donjons, créneaux, machicoulis, tout ce qui peut servir à faire reconnaître l'origine et à caractériser la destination d'une forteresse, a complétement disparu, et il ne reste de l'important boulevard qui protégeait Pampelune du côté du sud, que les débris les plus informes.

---

(1) La voie, plus étroite que celle de Tudèla, ne mesure que 2 mètres à 2 mètres 50 centimètres. Nous disons 2 mètres à 2 mètres 50 centimètres, car le parapet est loin de former une ligne droite, et sa largeur varie sur plus d'un point. Quoique la double pente du dos d'âne soit encore extrêmement surélevée, on assure qu'elle fut considérablement abaissée en 1760; mais ce fait paraît d'autant moins probable que le tablier présente un des angles les plus aigus que nous ayons rencontrés.

Le château d'Elio, au pied du Montréal, fut moins maltraité par les Castillans; il a pu conserver, jusqu'à ce jour, la belle tour carrée qui rappelle le donjon de Labastide et de Coaraze. Ses quatre façades, de 8 mètres chaque, n'ont d'autre ouverture que la fenêtre du nord, placée à 5 mètres du sol, et un peu sur le côté; elle dut servir à accéder au premier étage, conformément à la disposition de toutes les tours du nord des Pyrénées, dont le rez-de-chaussée était consacré à la basse-fosse. Cette tour, couronnée de machicoulis continus et construite en bel appareil, fut, jadis, entourée de bâtiments d'habitation assez considérables; mais ces compléments indispensables d'une gentilhommière du moyen-âge ont été complétement démolis.

Le bourg s'étendait au sud-est de cet établissement féodal, entre le donjon et la pointe du coteau; il présentait, par conséquent, une disposition toute différente de celle des barris du nord des Pyrénées, qui formaient une sorte d'ouvrage avancé et se trouvaient exposés aux premières attaques des assiégeants. Ici nous voyons, au contraire, que le seigneur plaçait ses vassaux sous la protection de ses meurtrières. Il fallait que l'ennemi emportât la forteresse, avant de pouvoir atteindre le village (1).

Ainsi, dès qu'on a dépassé le pays basque et qu'on entre dans la Basse-Navarre, on retrouve tout ce qui constitue le système féodal du midi de la France. L'exception que l'on signale en parcourant le pays basque, dans lequel on n'aperçoit aucun vestige de construction seigneuriale, doit être bornée aux provinces habitées par cette race libre sur les deux versants des montagnes.

Montréal, non loin d'Elio, nous présente une des plus hautes expressions de ce système militaire et politique du moyen-âge. Une petite montagne escarpée, détachée de la chaîne principale, et présentant à peu près la situation de St-Bertrand de Comminges ou du château de Lourdes, ferme une vallée longitudinale qui coule de l'est à l'ouest, parallèlement au Gave de Pau.

Le château construit sur cette montagne cônique, par Garcia Ramirez, vers 1149, devint, au XIIme siècle, le centre de la puis-

---

(1) Elio, peu célèbre dans l'histoire de la Navarre, ne revendique, d'ailleurs, d'autre gloire que celle d'avoir donné le jour au fameux général moderne de ce nom.

sance des Templiers de Navarre (1); mais le castel disparut dans le démantellement général exécuté par le duc d'Albe, au xvme siècle, et l'on n'aperçoit plus, au pied du mont, que le bourg auquel Sancho Ramirez accorda un fuero de franchise, en 1149 (2).

Il est facile de comprendre, d'après l'aspect des lieux, que le château ne devait pas avoir une enceinte considérable. Le plateau sur lequel il était assis, offre à peine 25 ou 30 mètres d'étendue, et cette circonstance nous fait penser que la forteresse se bornait à un énorme donjon flanqué de quelques barbacanes, comme les premiers châteaux du xime et du xiime siècles.

Si nous continuons de remonter la petite vallée de Montréal, nous ne tarderons pas à renconter Idoain, bourg natal du général Mina. Nous n'y trouverons, d'ailleurs, qu'une tour carrée de 4 mètres 50 centimètres de face, très grossièrement construite, ouverte au nord par une fenêtre d'accès, placée sur le côté ouest, à 3 mètres du sol (3).

Après avoir salué la petite ville de Lumbier, le regard s'arrête avec complaisance sur les ruines du château de Rocaforte, assis au sommet d'une montagne semblable à celle de Montréal. La forteresse, presque entièrement détruite, ne présente, d'ailleurs, qu'un fragment de tour carrée; mais on comprend, à la situation du bourg, qui descend sur les flancs du coteau, qu'il ne devait pas être moins fort que ceux d'Elio et de Montréal. La famille Rocaforte joue, d'ailleurs, un rôle assez important dans l'histoire de la Navarre; il résulte même de la tradition et des archives de Sanguessa, que cette ville dut son existence à Rocaforte. Ce poblamen eut, un jour, fantaisie de descendre de ses hauteurs escarpées, et de s'étendre plus commodément sur la rive gauche de l'Aragon. Cet embryon demeura hameau jusqu'en 1122; mais, à cette époque, l'empereur Alonzo de Castille l'agrandit, et lui donna le titre de village.

---

(1) La couronne leur avait donné, en 1112, la ville du même nom.

(2) C'est entre ce bourg et l'ancien château, sur le penchant de la montagne, que s'élèvent les ruines de la petite chapelle romane dont nous avons déjà parlé.

(3) On remarque une meurtrière destinée à protéger cette ouverture, au second étage, et une fenêtre à double ogive, de 1 mètre de haut, divisée par une ouverture évasée au premier. L'église à pans peu coupés, de manière à laisser une plus grande largeur au fond du chevet, n'a qu'une double lucarne au centre et des contre-forts à becs de flûte.

Son importance ne tarda pas à grandir; il devint bientôt le chef-lieu d'une mérindade; le château des rois de Navarre, qui s'élève encore avec ces deux tours carrées au sud de la ville de Sanguessa, témoigne de l'estime que les monarques avaient pour ce poste avancé qui surveillait la frontière de l'Aragon.

LE PALAIS DE SANGUESSA.

Le vieux château gothique de Sanguessa, où les rois n'habitèrent qu'en passant, n'a conservé qu'un grand bâtiment composé de quelques énormes salles au premier, et d'une prison au rez-de-chaussée. Cette prison, à moitié souterraine, est, cependant, accessible par une porte, et non par un de ces horribles soupirails du XIIIme et du XIVme siècles. Les deux tours carrées couronnées de créneaux posés en encorbellement sur des corniches un peu gréco-romaines, sont construites, ainsi que le corps principal, en bel appareil moyen, solidement cimenté.

Il nous paraît résulter des créneaux, des portes et des fenêtres à linteaux droits, posés sur consoles, de la fenêtre à arc tudor, de la tour du nord-ouest, des hautes meurtrières de la même tour, de la porte plein-cintre, du bâtiment principal et des siéges de pierre ménagés dans les embrasures, que cet édifice remonte au commencement du XIVme siècle; il n'offre, d'ailleurs, aucun intérêt de détails; mais, comme il est intimement lié à l'histoire glorieuse de la cité, les Sanguessiens n'en montrent pas moins avec orgueil les armes sculptées sur la porte de la cour (1).

Ces armes, formées des pièces d'Aragon, de Rocaforte et de Navarre, reçurent encore de Louis-le-Hutin la devise fastueuse : *Laque munca falto.* (Celle qui ne fait jamais défaut.) Or, ce témoignage d'estime du roi françο-navarrais n'était pas le don gratuit d'une simple flatterie politique; il fut concédé à l'occasion d'une victoire remportée par les milices, dans la plaine de la *Madeleine*, nom plus cher aux Sanguessiens de nos jours que celui de Marathon aux enfants dégénérés de la Grèce. Les Aragonnais de Sos, mis en déroute dans cette grande journée, perdirent jusqu'à leur drapeau, et leurs vainqueurs triomphants portèrent ces dépouilles opîmes dans leur cité. Le temps a réduit en poussière cet étendard, objet de tant d'orgueil; mais un fragment a été soigneusement conservé sous

(1) *Un écu parti, ayant à droite les quatre pals d'Aragon, à gauche une tour, et, pour orle, les armes de Navarre.*

verre dans une salle du château devenu *la casa municipal;* il forme, avec les armes que nous venons de décrire, les trophées de la ville espagnole. Cependant, l'histoire de Sanguessa ne s'arrête pas à ce fait d'armes. Nous voyons dans le résumé de ses annales, compulsé par don Miguel Caceres, commandant actuel de la place, qu'elle reçut le titre de ville, en 1665, après avoir fourni 150 hommes de guerre au siége de Fontarabie, de 1636; qu'en 1710, elle fut assiégée par les troupes de l'archiduc Charles, et qu'elle ne succomba qu'après la plus héroïque résistance, le 25 novembre de la même année. Les guerres de la succession lui fournirent aussi l'occasion de montrer son dévouement et son courage; ses enfants se signalèrent par plus d'un fait d'armes remarquable. Mais des calamités étrangères aux armes politiques ne devaient pas tarder à ouvrir l'ère de sa décadence. Dès l'année 1420, une première inondation lui avait enlevé cent soixante-douze maisons; en 1424, une nouvelle irruption des eaux augmenta les premiers ravages; le 25 septembre 1787, enfin, un troisième désastre détruisit quatre cents habitations, et fit périr cinq cents quatre-vingt-cinq personnes. Les eaux, élevées à 38 pieds au-dessus de leur étiage, repandirent une telle épouvante que la population n'osa plus relever ses remparts détruits, ses maisons renversées. Les habitants, qui se trouvaient sans asile, aimèrent mieux émigrer que d'exposer de nouvelles constructions au retour d'un fléau qu'ils considéraient comme l'exécuteur des colères célestes. La ville, réduite aujourd'hui de 30 à 6 mille habitants, est encore dans l'état où l'inondation la laissa le 29 septembre 1787 : ses maisons sont en ruines, ses remparts démolis, ses rues dépavées, ses magnifiques palais sans toitures.

Grâce à l'apathie espagnole, on ne doit pas désespérer que nos derniers neveux ne puissent suivre, dans dix siècles, les traces de l'inondation, comme nous étudions les ravages de l'irruption du Vésuve de l'an 79 dans les rues d'Herculanum et de Pompéia (1).

---

(1) Mais ce qu'aucun élément n'a pu faire perdre à Sanguessa, c'est l'admirable fertilité de son territoire, la magnifique végétation de ses vignes. En dépit des colères des cieux, elle reste capitale d'une mérindade de 85 lieues de superficie, divisée en vingt baillies, peuplée de 48767 habitants, renfermés dans 8355 maisons, et disséminés dans 380 paroisses. Les archives de la municipalité possèdent encore la charte des priviléges que leur accorda Sanche-le-Fort, en 1234, et que confirma Thibaut de Champagne, en 1339. Elle est écrite en castillan.

Nous parlions d'un palais de Sanguessa privé de sa toiture, c'est celui des ducs de Grenade. Rien de plus magnifique cependant que les fenêtres arabo-gothiques qu'il présente sur la rue, et ce détail peut donner une idée des richesses sculpturales que renfermait cette habitation princière.

Ces fenêtres ogivales, dont deux sont à double baie et deux à simple ouverture en astérisque, sont surmontées d'un encadrement rectangulaire, dans lequel l'artiste a réuni les plus gracieuses découpures. L'une d'elles ajoute à ces richesses deux statues placées dans deux niches trilobées et latérales. Au second étage, enfin, règnent six fenêtres ogivales, ornées de tores et de gorges. Mais pourquoi tenterions-nous d'analyser les détails de cette belle ruine; il est de ces merveilles qu'il faut laisser au burin le soin de reproduire.

Nous aurions encore bien des curiosités artistiques à étudier dans cette espèce de sépulcre que l'on appelle Sanguessa; mais elles appartiennent à la renaissance, et nous devons nous occuper d'abord des châteaux plus anciens, qui s'élèvent dans les villes royales de Pampelune, d'Olite et de Tafalla.

CHATEAU DE PAMPELUNE.

L'antique palais royal de Pampelune, vieux château-fort des premiers siècles, mais que les monarques n'habitèrent jamais, n'est, depuis plusieurs siècles, qu'un pêle-mêle de bâtiments informes, destinés à loger des troupes. Cette construction, complétement dépourvue d'intérêt, grâce aux mutilations successives que lui fit éprouver le génie, en la transformant en caserne, n'offre d'autre objet intéressant qu'un énorme écu timbré des armes du royaume d'Espagne, telles qu'elles furent adoptées par l'empereur Charles, en 1516. Cette œuvre héraldique résume l'histoire des agrandissements successifs du royaume, et se recommande à nos études comme type de cette complication espagnole qui transforma les blasons en une véritable macédoine. Chaque génération venant ajouter ses pièces particulières, sans songer à supprimer les précédentes, l'écu de chaque famille grandit d'année en année, et finit par couvrir une partie de la façade des demeures nobles.

Le blason des rois d'Espagne, déjà considérablement développé sous don Philippe et Juana par le mélange des armes de Castille, de Léon, d'Aragon, de Catalogne, de Navarre, de Valence et autres principautés, s'enrichit encore sous Fer-

dinand et Isabelle, en 1474. Il devint enfin, sous Charles V, en 1516, ce que nous le voyons sur le vieux château de Pampelune, un mélange du lion de Léon, des tours de Castille, des chaînes complètes de Navarre, des quatre pals d'Aragon, des trois fleurs de lis de France, des aigles impériales mêlées aux pals d'Aragon, des grenades de Grenade, et du collier de la Toison-d'Or.

Mais ce vieux château n'est, pour les habitants de Pampelune, qu'une masure sans intérêt. Le véritable palais national, c'est celui de la députation provinciale. C'est là qu'habitent encore, recueillis et entretenus avec un respect religieux, tous les souvenirs palpables, toutes les reliques visibles de l'antique indépendance navarraise. Malheureusement, ces nobles débris, bannières et coins de monnaie, chartres et titres royaux, comptabilité et lois des cortès, se trouvent logés dans une vaste construction toute moderne, du style de l'hôtel municipal de Bayonne ou du ministère des finances de Paris. Son origine, ses formes toutes récentes, loin de réveiller la pensée de l'ancienne Navarre, semblent faire tous leurs efforts pour l'effacer. Ce n'est qu'à l'intérieur que la destination des galeries et les richesses qu'elles renferment, ramènent l'âme tout entière dans les mystères du passé.

Le premier objet qui frappe l'attention dans la salle des archives de la Couronne, c'est le livre des anciens fueros, édition primitive et authentique, écrite sur parchemin, et entouré de la vénération des Navarrais, comme la châsse où reposent les reliques de leur vieille liberté. Mais le fuero n'est que le premier volume de cette immense bibliothèque nationale. Deux cents tiroirs énormes garnissent les parois de la vaste salle, et renferment, année par année, tous les titres sur lesquels les rois de Navarre apposèrent leur signature depuis l'an 842 jusqu'en 1623, époque de la réunion du royaume à la Castille. De nombreux casiers font face aux tiroirs, et contiennent les livres de comptabilité, où ces mêmes rois furent tenus d'inscrire, jour par jour, depuis l'an 1270 jusqu'en 1623, chaque article de leur dépense, depuis l'achat d'un manteau jusqu'au renouvellement d'un cheval de bataille. Les pièces et les factures des fournisseurs, faute desquelles les comptes n'auraient pas été reçus au contrôle des Etats, sont encore attachées à chaque page des registres.

Si le régime constitutionnel, poussé à ses dernières limites, était destiné à sauver les dynasties, celles de Navarre et d'Aragon auraient dû être impérissables ; cependant, après des

milliers de chartes et de fueros, de discours et de constitutions, l'histoire dit son dernier mot; ces deux Etats ont perdu leur indépendance pour faire place au pouvoir absolu des rois de Castille.

A côté des archives royales s'ouvre la salle des archives des Etats. Le livre du fuero faisait sentinelle sur la porte des premières; les trois urnes à scrutin, vases d'argent en forme de gourdes, élégamment sculptés, dorment près de la seconde. Les boules de marbre noir et blanc, champions muets, mais vigilants, des longues luttes politiques et législatives, reposent encore au fond de ces tabernacles sans dieux.

A ces souvenirs de puissance déchue succèdent quelques bannières qui retracent les étapes plus récentes de l'histoire de la Navarre. Nous citerons : 1° celle qui servit au couronnement des rois champenois et français; elle est en étoffe rose, et porte les armes de Sanche-le-Fort aux chaînes d'or entrelacées; 2° celle des *volontarios de Navarra*, organisés contre la France, en 1794; cette épaisse et grossière toile cirée porte au centre l'écusson de Navarre gardé par deux montagnards, l'arme au bras, et vêtus en simple costume pastoral de laine grise; 3° celle de la députation provinciale de 1836; elle présente au centre les armes de Castille, gardées par celles de Navarre, répétées aux quatre coins; 4° enfin, la bannière qu'Isabelle II faisait flotter sur l'hôtel du comte de Guandulain, pendant son séjour à Pampelune, en 1845. Cette bannière, renversant la disposition héraldique de la précédente, présente les chaînes entrelacées de Navarre au centre, et celles de Castille alternées avec des lions rampant aux quatre quartiers. Cette énergique allégorie ne semble-t-elle pas dire, pour dernier mot, que la Navarre, emprisonnée, serrée de tous côtés par la Castille, ne peut vivre, désormais, que sous l'égide du gouvernement de Madrid?

Cependant, ces souvenirs des derniers événements s'éclipsent devant quelques tronçons de fer rouillé, suspendus à un coin de la muraille. Imitons les Navarrais qui se découvrent en présence de ce trophée du XIIIme siècle. Ce sont encore là les fameuses chaînes rompues à la bataille de Tolosa par Sanche-le-Fort, dont nous avons retrouvé des fragments plus considérables dans la chapelle ardente du cloître.

Toute ancienne ville, un peu importante, possède ainsi quelque relique précieuse qui résume le point culminant de sa gloire. A Florence, vous touchez, à tout instant, aux statues, aux tombeaux, aux œuvres de Michel-Ange. A Rouen, vous ne voyez

que bustes et maisons de Corneille. A Nancy, tout vous parle de Stanislas. A Aix, en Provence, vous êtes inondé d'inscriptions et de tableaux du roi Réné. A Pampelune, les chaînes brisées du Kalife Miramamolin vous atteignent sur tous les points. Ce n'est pas assez de les retrouver dans deux monuments; elles ont pris possession absolue des armes de Navarre; elles occupent l'écusson tout entier de leurs entrelacements ininterrompus; elles reparaissent jusque sur les monnaies, par une imitation assez grossière, que Morette n'a pas su comprendre, mais que Jose Yandias, conservateur actuel des archives, a parfaitement expliquées dans son *dictionario de Antiguedades del reyno de Navarra.*

Courageux antiquaire et classificateur infatigable, M. Jose Yandias, a donné à ce musée historique une vie régulière que plus d'un grand royaume pourrait envier pour ses archives. Placé depuis de longues années à la tête de ce dépôt précieux, il en a exécuté le transport et le classement pénible et difficile avec une méthode qui lui permet d'en indiquer, date par date, toutes les richesses; son inépuisable complaisance met le voyageur qui le consulte à l'abri de toute crainte d'importunité.

Après avoir visité les monuments de pierres, de parchemins et de fer, quel souvenir vivant pouvons-nous encore évoquer dans ce royaume cantabre? La députation provinciale.....

Sept députés, nommés par les sept cercles ou mérindades, résident à Pampelune, et se réunissent, tous les jours, dans le palais de la *députation*, sous la présidence du préfet royal, pour conduire l'administration tout entiere de la Navarre. Finances, justice, travaux publics, tout est souverainement dirigé par ce septemvirat tout puissant, dont la reine d'Espagne n'a que le protectorat. Telle est l'omnipotence administrative de la députation, que le gouvernement de Madrid ne perçoit pas un douro d'imposition. Les impôts très insignifiants d'ailleurs, que la députation vote et fait percevoir chaque année, servent exclusivement à l'entretien des routes et des monuments, au paiement des gardes civils et de tous les fonctionnaires de la province. Quant aux troupes qui tiennent garnison au pied des Pyrénées pour la sécurité des frontières, elles restent à la charge du trésor royal.

Qu'a donc gagné le gouvernement espagnol à faire la guerre, pendant sept ans, aux guérillas de Balmaseda, de Zumalacareguy, de Marotto et de Cabrera? Une légère modification aux

anciens fueros, modification qui a permis de transporter la ligne des douanes des bords de l'Ebre, au sommet des montagnes.

Ainsi, la Navarre prend la position d'un royaume allié plutôt que celui d'un Etat vaincu et conquis ; elle garde ses lois, ses magistrats et son gouvernement particulier ; elle garde surtout son argent. On comprend qu'avec de telles réserves, elle peut consentir à saluer les officiers de la reine et à loger un capitaine-général.

CHAMBRE DES COMPTES.

Pampelune possède un fragment d'un édifice civil remontant au XIIIme siècle, qui n'a d'autre intérêt que le souvenir historique qu'il reflète. Nous voulons parler de la porte de la Camera de Comtos (*chambre des comptes*). Cette porte, située dans la rue St-Francisco, près de l'église de St-Saturnin, est une grossière ogive, suivie d'un corridor voûté en berceau, de la même forme, sans ornements, sans nervures. C'est là tout ce qui nous reste de cette ancienne institution constitutionnelle, connue dans la Navarre bien avant qu'elle n'eût été adoptée par le reste de l'Europe (1).

Disons un dernier adieu à Pampelune. Le vaste et majestueux château d'Olite, moitié palais, moitié forteresse, nous attend drapé dans ses ruines majestueuses ; nous allons en visiter les détails remplis d'intérêt.

PALAIS D'OLITE.

Ce monument, construit par Charles-le-Noble, fut destiné d'abord à loger somptueusement et à protéger en cas d'attaque les rois de Navarre que la faction des Beaumont avait fait éloigner de Pampelune ; il ne faut donc pas être surpris si son architecture militaire rappelle le palais des papes d'Avignon. Cet édifice peut être considéré par conséquent comme le modèle des

---

(1) L'Arc ogival du côté de la rue a perdu, comme tous les monuments navarrais, les armes primitives de ce royaume indépendant ; il ne présente plus que l'écu de Léon et de Castille, imposé à la Navarre par la victoire de Ferdinand Ier ; mais cet écu n'a rien de la complication de celui du château royal. Il ne renferme que les deux lions et les deux tours de Castille avec les chaînes de Navarre dans l'abîme. Il semble résulter de ce fait que Ferdinand et ses premiers successeurs avaient un blason particulier pour chacune de leurs provinces. L'empereur Charles V fut probablement le premier qui adopta l'écu de toutes pièces dont nous avons parlé d'abord.

palais fortifiés du xvme siècle et mérite à ce titre un examen attentif.

Quand on approche de la partie de l'enceinte, engagée dans l'intérieur de la ville, on aperçoit d'abord une belle tour carrée, couverte en terrasse avec machicoulis à dents de loup; elle est percée d'une fenêtre ogivale au second étage, d'une simple meurtrière au premier, et surmontée d'une tour d'observation avec encorbellement de machicoulis. De ce point de la rue, on passe sous une porte à ogive très surbaissée, percée dans une seconde tour, donnant sur les boulevarts extérieurs, et si l'on fait volte face, on voit se développer une des plus imposantes constructions civiles de l'époque gothique. La tour haute et massive que l'on vient de traverser, montre, au-dessus de sa porte, les armes franco-navarraises (1); à gauche se prolongent les remparts avec leurs parapets, soutenus par trois hautes arcades ogivales formant machicoulis continus, comme au palais d'Avignon. Il ne faut pas négliger de remarquer combien cette disposition, en grand usage en Espagne et dans le midi de la France, était préférable à ces parapets extérieurs, supportés par de simples consoles qui s'écroulaient sous les projectiles des pierriers, et surtout des premiers canons de siége. Les anciens machicoulis ne permettaient, d'ailleurs, qu'à des objets d'un volume très restreint de passer par leur ouverture, tandis que les larges rainures dont nous parlons, solidement assises sur des piliers, faisaient corps avec la muraille, et présentaient toute la résistance désirable. Il faut remarquer, enfin, que le soubassement de ces piliers et de la muraille intérieure avait été disposé en talus, de manière à rejeter violemment sur les assiégeants et dans toutes les directions, les projectiles tombant à plomb par la coulisse du machicoulis. Mais l'élégance et l'harmonie n'étaient pas exclues de ces constructions imposantes; on voit encore s'élever, sur l'angle le plus avancé de cette partie du rempart, une espèce de belvédère carré, percé de larges portiques ogivaux, surmontés de parapets avec créneaux et machicoulis à plein-cintre ou à tréfleurs. A l'intérieur de la ville, enfin, règnent des tourelles d'angles cylindriques placées sur encorbellement, et percées, comme les bâtiments principaux, de fenêtres trilobées de grand modèle.

Rien de majestueux, de menaçant comme ce dernier effort de l'architecture gothique, s'élevant à sa plus grande beauté, avant

---

(1) *Un écu écartelé ayant en 1 et en 4 les chaînes complètes de Navarre, en 2 et en 3 les cinq fleurs de lis.*

de disparaître. La poudre à canon allait rendre, en effet, toutes ces élégances inutiles; elle devait les condamner à disparaître du sol de cette Europe qu'elles avaient si longtemps embellie.

Tel est le palais qui fut construit à peu près en entier sur les fondements d'un bâtiment plus ancien, par Charles-le-Noble, quelques années après la mort de la reine Eléonore de Navarre, en 1415; mais on prétend que ce prince ne bornait pas ses projets de construction à cette œuvre, fort grandiose pour son siècle. Les Navarrais lui attribuent l'ambition d'avoir voulu joindre le palais d'Olite à celui de Tafalla, situé à 7 kilomètres, par un péristyle à colonnade, semblable à celui qui fait le tour de la place St-Pierre à Rome. Cependant, nous doutons que Louis XIV lui-même eût été capable d'exécuter une entreprise tout aussi dispendieuse que celle qui tendrait à réunir les Tuileries au château de St-Cloud. Nous reléguerons donc cette opinion navarraise au rang des rêves d'une imagination populaire, exaltée par l'excessive prospérité du XVIme siècle, rêves dont les prétentions ont enfanté le proverbe si connu : *Bâtir des châteaux en Espagne.*

Olite n'a pas besoin d'avoir recours à des contes féeriques, pour jeter un puissant intérêt sur son palais, théâtre des dernières luttes de la monarchie contre les Castillans et la faction des Beaumont. Nous savons qu'il fut pris par cette dernière, en 1451; qu'il retomba au pouvoir de Juan d'Aragon, en 1452, et qu'il devint, à partir de cette époque, le siége des cortès navarraises. Il ne faut pas oublier, en effet, que, depuis la mort de Philippe-le-Long et l'avènement de la petite-fille de Louis-le-Hutin, Jeanne d'Evreux, Pampelune cessa d'être la capitale officielle de la Navarre; Olite et Tafalla la remplacèrent jusqu'à la conquête du royaume par Ferdinand-le-Catholique.

TAFALLA.

Si le château d'Olite est un des plus beaux établissements militaires et civils du XVme siècle, celui de Tafalla ne lui est pas inférieur, comme jardin et séjour de plaisance.

Ce palais, construit aussi par Charles-le-Noble, vers 1416, est enfermé avec son double parc dans une vaste enceinte de remparts, hérissée de tours quadrilatérales; nous devons ajouter, toutefois, que la partie consacrée aux appartements existait avant le règne de ce prince. Tout porte à croire que Charles III ne fit que l'embellir à l'intérieur et la compléter par les jardins

et par les constructions de pur agrément que nous allons examiner.

Les bâtiments logeables présentent un aspect de vétusté qui ne permet pas de les confondre avec les magnifiques constructions du xvme siècle. Bâtis autour d'une tour carrée, ils ne possèdent, sur leurs façades irrégulières, que trois fenêtres gothiques qui ne dépareraient pas le palais des ducs de Grenade de Sanguessa. Deux d'entre elles forment une double ouverture, séparée par une colonne; la troisième n'a qu'une baie; mais leurs doubles arcs tudor, les découpures de leur ornementation ogivale, mêlées d'arcatures, de fleurons et de trilobes, indiquent assez que leur construction remonte au xvme siècle (1). C'est de cette cour que l'on entre dans la première enceinte des jardins, dont le carré long mesure la moitié du Palais-Royal, à Paris.

Les tours carrées qui dominent les trois façades du nord, de l'est et de l'ouest, sont construites, comme le rempart, en belles pierres de taille de moyen appareil, et partagent leur saillie entre l'intérieur et l'extérieur de la muraille. Il est à remarquer que ces tours n'ont pas de mur du côté du jardin; l'architecte, profitant avec habileté de cette disposition, embellit le rez-de-chaussée de voûtes, d'arêtes, d'imbrications vernies, de siéges, et les transforma, par ce moyen, en cabinets de repos d'un effet assez gracieux. C'est là, sur ce siége royal, formé d'une seule pierre taillée en forme de fauteuil pliant, tel qu'il est respectueusement conservé par la noble famille Guandulain, que venait s'asseoir et méditer Charles III, ce Louis XIV de la monarchie navarraise.

Il n'avait rien négligé pour procurer à ce séjour de repos et de calme tout ce qui pouvait l'embellir. Les eaux d'une source assez éloignée, conduites par des aqueducs, suivaient l'intérieur même d'une partie du rempart, et venaient jaillir à l'angle nord-ouest de ce premier jardin. Près de là, s'élevait un élégant pavillon, adossé à une belle construction quadrilatérale qui servait de salle de réception et de conférence. Un clocheton octogone de 2 mètres carrés, formé de quatre arcades ogivales et trilobées, loge l'escalier extérieur de ce pavillon, et se termine en pyramide ornée de fleurs végétales. Sa voûte à nervures croisées, porte à la clé les armes de Navarre. Un pilier

(1) Cette cour est munie d'un puits octogone entièrement couvert, dans lequel on ne peut puiser de l'eau que par une étroite ouverture ronde, ménagée sur un des côtés.

carré, servant d'arc-boutant, et surmonté d'un pinacle quadruple, recevait les eaux par une élégante arcade ogivale, adossée au mur d'enceinte, et la versait dans un bassin qui, malheureusement, n'a pas été conservé.

Arrivé au sommet de ce petit escalier, on entrait dans une grande salle qu'entoure, sur ses quatre faces, une galerie massive construite sur un rang de quadruples consoles de machicoulis (1).

L'aspect de ce bâtiment, sa situation, tout accuse une destination militaire. Placé à l'extrémité d'un passage de 6 mètres, qui sépare le premier jardin du second, il fermait un chemin couvert dominé par les remparts et les tours carrées des deux enceintes. Une porte ogivale, large, mais très basse, servait de guichet sous son premier étage.

Le second jardin, plus long que le premier, car il égale à peu près l'étendue de celui du Palais-Royal, à Paris, présente le même système de tours carrées et de remparts crenelés; mais il ne possède d'autre objet digne d'examen qu'une salle d'été découverte, formée d'une enceinte de six arcades anse à panier, dont les gorges nombreuses sortent brusquement des flancs des murs d'appui. Des pinacles, terminés en pyramide, s'élèvent au-dessus de chaque pilier; une large fenêtre, munie de siéges de pierre et ouverte à l'est, permettait de contempler les boulevards et la campagne.

L'étude des jardins de Tafalla nous fait donc assister aux efforts de la civilisation nouvelle, essayant de briser l'enveloppe des fortifications étroites et sombres, que les troubles du XIIIme et du XIVme siècles lui avaient imposées. Ainsi, Tafalla forme la transition du castel féodal au palais du XVIme et du XVIIme siècles. La grande salle, découverte notamment, a devancé les salles de bal aux colonnades gréco-romaines, que nous voyons dans les jardins de Versailles et de Monceaux.

Il faut remarquer, enfin, que toutes les tours d'enceinte sont carrées comme dans le château d'Olite, et, si nous les rapprochons des tours d'enceinte d'Aiguemortes et d'Avignon, des tours du formidable palais des Papes lui-même, nous pourrons

---

(1) Cette galerie remplaçait les anciens hours mobiles, que l'on établissait sur les remparts, en temps de siége, afin de garantir les assiégés et leur permettre de lancer sur les assiégeants toute espèce de projectiles, sans qu'ils soient atteints par ceux de l'ennemi.

en conclure que la forme ronde, adoptée dans le centre et le nord de la France, à peu près exclusivement, à partir du XIV[me] siècle, ne fut employée que très exceptionnellement dans le midi de la France et le nord de l'Espagne. Quelle put être la cause d'une exclusion éminemment contraire à la solidité et à la bonne défense des enceintes militaires? Il serait difficile de se l'expliquer, car les moyens d'attaque étaient les mêmes dans toute l'Europe. Les peuples du midi auraient-ils porté l'animosité contre ceux du nord, jusqu'à refuser d'adopter une amélioration évidente introduite dans leur architecture? La résolution eût été puérile!

Nous voyons, toutefois, cette espèce d'orgueil nationale agir bien puissamment sur les idées des peuples méridionaux dans leurs rapports avec ceux du nord! Aussi ne serions-nous pas surpris que ce mobile eût été la seule cause de la persistance des vieilles idées architecturales. Le fondateur de Tafalla sut profiter, cependant, des améliorations architectoniques qui soumettaient les châteaux et leurs enceintes aux lois de la régularité, toutes les fois que la disposition des lieux le permettait.

Philippe de Valois et Charles V avaient déjà mis en pratique cette heureuse innovation, en construisant le château de Vincennes; Charles-le-Noble, ayant à sa disposition une plaine tout aussi libre que celle des environs de Paris, donna une forme à peu près semblable à l'enceinte fortifiée des jardins de Tafalla. Nous y retrouvons, en effet, les mêmes tours d'angle et de front; nous pouvons encore ajouter le même donjon; car, si le pavillon dont nous avons parlé, n'a rien de l'aspect imposant et formidable de celui de Vincennes, il occupe, du moins, la même place au centre de la façade la plus longue du rempart.

Mais ce n'est pas dans le palais de Tafalla seulement que Charles-le-Noble jouait au Louis XIV; la ville entière fut couverte d'édifices importants qui faisaient de ce séjour le Versailles de la dynastie navarraise. Les rois avaient complétement abandonné Pampelune, constamment agitée par les *Vandos* des Beaumont, comme, plus tard, les Bourbons délaissèrent Paris. Les souverains ne trouvaient plus de sécurité au milieu des populations turbulentes; ils se hâtaient de se mettre à l'abri des émeutes; mais, en cherchant le calme dans de magnifiques palais isolés, les rois oublièrent qu'ils ne se trouvaient plus à la tête de leurs peuples: ce schisme fut incontestablement la première cause des révolutions qui perdirent la Navarre d'abord, et qui, deux siècles plus tard, renversèrent le vieux trône de France.

C'était en vain, d'ailleurs, que les rois de Navarre espéraient se soustraire aux factions en abandonnant Pampelune! Les conspirations et les meurtres les suivirent à Olite et à Tafalla; les cortès, réunis dans ces deux villes, devinrent une arène sanglante ouverte aux violences des partis. Ce fut même entre ces deux places que se dénoua la guerre allumée entre Carlos et son père Juan d'Aragon. Bataille parricide qui ensanglanta cette plaine funeste, sans autre résultat que de donner à la Navarre une ridicule imitation de la Pharsale (1455). Le malheureux prince, attaqué par Pierre de Peratta, fut complétement battu, fait prisonnier et conduit au château de Tafalla. Deux pierres de 1 mètre 50 centimètres de hauteur, marquent encore la place qui fut occupée par les deux camps ennemis. Elles étaient couvertes d'inscriptions commémoratives; les bergers se sont malheureusement amusés à les gratter (1).

Il est facile de se convaincre en visitant les châteaux d'Olite et de Tafalla, que les derniers rois de Navarre n'avaient rien fait pour les garantir contre les nouveaux moyens de destruction dont la poudre à canon était la base. Les tours avaient conservé toute leur hauteur; les rez-de-chaussées n'avaient pas été percés d'embrasures, comme on l'avait pratiqué dans nos vieilles places fortes, notamment à Langres et à la tour du Puy-St-Front, à Périgueux. Nous pouvons donc facilement comprendre le motif qui décida le malheureux Jean d'Albret à abandonner ces deux places fortes avant l'arrivée des Castillans, commandés par le duc d'Albe, et à se rapprocher des places des Pyrénées. L'artillerie de siége était devenue assez formidable depuis Louis XI et Charles VIII, pour que les remparts d'Olite et de Tafalla ne pussent résister quatre heures seulement à une canonnade bien dirigée. Les gorges et les rochers des Pyrénées offraient un asile plus inviolable.

---

(1) Une pierre semblable, timbrée d'une simple croix, placée sur la route, à 2 kilomètres de Pampelune, rappelle un drame moins important, mais plus intimement lié à l'histoire de France. Ce fut en cet endroit que le colonel de gendarmerie Mendiry, basque-français, fusilla quarante Guérillas navarrais en 1812. Le général Mina, usant de représailles, pendit dix-huit officiers français aux arbres les plus voisins de Pampelune.

De nos jours encore, les habitants de cette ville intimident les petits enfants paresseux en les menaçant d'aller chercher *Mendiry*, comme les gascons effrayent les leurs en parlant de Barbazan. Ils se rendent processionnellement à la croix, à chaque anniversaire de cette exécution sanglante; mais personne ne va prier devant les ormeaux qui servirent de gibet aux officiers français.

On le voit donc ; il est facile de suivre les progrès successifs de la décadence navarraise, en examinant les monuments que sa dernière dynastie laissa sur son passage.

Nous voyons d'abord ces rois céder aux menaces de la population turbulente de Pampelune, abandonner une capitale où elle ne laisse qu'une masure pour château, et se réduire à la triste nécessité de demander une hospitalité passagère dans les bâtiments de la cathédrale..... Réfugié d'abord à Thièbes, puis à Olite, elle s'éloigne bientôt de ce dernier château, devenu incapable de résister à l'artillerie. Jean d'Albret veut confier son salut aux places fortes des Pyrénées; il ne trouve de sécurité qu'en plaçant la chaîne tout entière de ces montagnes entre lui et les troupes du duc d'Albe; le château de Pau, réparé par Gaston Phébus, devient son dernier boulevart.

Dès ce moment, la Navarre belliqueuse disparait de l'histoire. Le duc d'Albe rase ses forteresses, et les grands seigneurs, ralliés à la fortune des rois Castillans, n'élèvent plus dans l'enceinte des villes que des palais plus ou moins fastueux, mais complétement étrangers à l'art militaire. Nous nous bornerons à citer les suivants :

HOTELS DE SANGUESSA, DE TAFALLA ET DE PAMPELUNE.

Le palais de la marquise de Valle Santoro, baronne de Clavet, à Sanguessa, est digne de figurer à côté des belles ruines de celui des ducs de Grenade. C'est un bâtiment du XVIIme siècle, imposant, régulier, et d'une architecture massive, comme tous ceux de cette époque (1).

Mais la partie qui attire plus particulièrement les regards, c'est la haute avance du toit, se prolongeant de 2 mètres, et présentant toutes les richesses sculpturales qui étaient passées des boiseries des cathédrales dans celles des maisons particulières.

Ce plafond est supporté par plusieurs quadrupèdes servant de cariatides ou plutôt de gargouilles; ils représentent des lions, des chevaux, des taureaux, des satyres. Leurs pieds de derrière sont appuyés contre les murs sur des consoles ornées d'aigles, de lions, de têtes humaines.. Entre chacun des quatre

---

(1) De belles colonnes torses soutiennent le balcon de la porte cochère ; l'écu écartelé qui suit, orne le centre de la façade : *trois coquilles en* 1 ; *un damier en* 2 ; *un lion rampant, entouré de douze croisettes en* 3 ; *un sanglier passant devant un chêne en* 4 ; *trois cœurs et une barre à l'abîme.*

grands animaux, enfin, règne un panneau encadrant une tête en relief, de la bouche de laquelle retombe, en forme de lustre, une tête de serpent, — un rat, — un pied de cheval, — une guirlande de fleurs, — deux enfants jouant de la flûte, — une panthère. Ces panneaux se répètent perpendiculairement du côté des murs, et reproduisent de nouvelles têtes de chevaux, d'aigles et de lions.

Nous ne donnons pas ce travail comme un chef-d'œuvre de sculpture; mais, si l'on réfléchit que dans ce dessin, destiné à être vu à cette grande hauteur, l'artiste a dû sacrifier la délicatesse des détails à l'effet de l'ensemble, on ne peut se dispenser d'admirer les belles qualités de son œuvre.

Le palais des Guandulain dans la même ville, œuvre du XVIIme siècle, mérite aussi d'être cité pour sa toiture sculptée dans le même genre ; elle est d'une ornementation beaucoup moins riche. L'écu, qui en orne la porte, offre, parmi ces pièces, *une paire d'abarcas* ou chaussettes de peau, en souvenir du roi de Navarre, Sancho Abarca, un des ancêtres de cette famille.

Le palais du duc de Grenade, à Tafalla, construit en magnifique pierre de taille, rappelle, par son imposante simplicité, celui de Jeanne-la-Folle à Fontarabie; mais il joint à cette simplicité une certaine richesse de détails que le précèdent ne possède pas (1).

Le palais ou *casa* municipal de Pampelune, lourde construction du XVIIme siècle, présente une façade ornée d'un triple étage de doubles colonnes doriques avec leurs accessoires obligés de frontons, de balcons et de corniches; mais le seul objet sur lequel nos regards se sont arrêtés, c'est l'écu des ar-

(1) La porte à grand plein-cintre, construite en douves énormes, est ornée de deux colonnettes prismatiques, avec base, chapiteaux, tores et gorges du même style; de grandes fenêtres carrées sans croisillons percent la façade; elles sont accolées de deux colonnettes, qui se continuent en voussures; un riche accoudoir, garni de quatre torsades avec des nœuds au centre et des nœuds coulants aux extrémités, complète cette ornementation aussi sobre que peu commune. Ces mêmes câbles se répètent aux fenêtres du second étage, avec des nœuds plus compliqués. Deux pavillons s'élèvent à chaque angle, et douze arcades de 1 mètre 30 centimètres de hauteur, presque sans ornement, terminent le troisième étage. Ces arcades réunissent les deux pavillons, en s'appuyant sur une corniche ornée d'un rang de fruits dans la gorge... Une seconde corniche, formée des chaînes de Navarre, compose le couronnement de cette espèce d'Attique. Ce palais, d'une architecture qui n'a rien d'italien, rien de gothique, mais qui se reproduit, avec divers détails de fantaisie, sur une foule de palais espagnols, appartient au commencement du XVIIe siècle.

mes de la ville : d'un côté *un lion rampant avec une couronne au-dessus de sa tête* de l'autre ; *les cinq plaies béantes de saint François d'Assise, avec les chaînes de Navarre pour orle.*

L'Espagne a-t-elle rien produit au XVIme et au XVIIme siècles de plus propre à caractériser son ascétisme exagéré, que ces stigmates d'un saint prises pour pièces héraldiques par la capitale d'un royaume ?

Pampelune possède également quelques habitations particulières assez considérables ; nous ne citerons, cependant, que le palais des Guandulain et celui des Armendaritz ; encore la richesse et les complications gréco-romaines de ce dernier sont-elles complétement gâtées par le mauvais goût et la lourdeur.

DU BLASON NAVARRAIS.

Il nous paraît indispensable d'essayer quelques observations sur le blason navarrais, afin de faire ressortir les différences qui le font distinguer du blason purement basque ; nous retrouverons, sur ces signes héraldiques, le caractère bien tranché des populations ralliées, et des populations qui se disent encore indépendantes.

Nous avons établi en principe, dans notre travail sur le Guypuscoa, que le blason basque primitif n'admettait qu'une grande simplicité de pièces ; que les individus adoptaient généralement celle de leur vallée, et que ces pièces se composaient, en grande partie, d'objets empruntés à la nature, tels que plantes et animaux communs. Aussi, toutes les fois que nous trouverons dans un écu navarrais un quartier renfermant le blason d'une vallée ou un animal commun, c'est-à-dire autre que le lion, le léopard, le cerf, le lévrier, nous pourrons en conclure que ces pièces remontent au blason primitif vasco-navarrais. Les quartiers empruntés à l'art héraldique conventionnel y auront été ajoutés à la suite d'alliances contractées avec des familles castillanes ou bien par autorisation royale.

Cette règle étant posée, nous allons donner quelques exemples.

L'écu du palais de l'illustre famille Guandulain, sur la place de la Fontaine, à Pampelune, présente la disposition de fantaisie la plus étrange que le siècle de Louis XV ait osé commettre ; et c'est à grand'peine qu'on parvient à rétablir les quartiers, pour y classer *trois loups, cinq besants, avec une orle de perles*

mêlées de croisettes, deux loups passant, *une tour*, *un croissant et une étoile*, *un lion*.

L'écu du palais voisin, appartenant à la famille Serrano, renferme : *un damier et trois pals*; — *une syrène sur onde*, *portant le peigne et le miroir ; — cinq cœurs ; — deux cœurs enflammés, entourés de sept étoiles et de deux croissants.*

Les armes d'Aiarzas, unies à celles d'Echeler, sont deux écus réunis, présentant, *à gauche*, *le roi portant le manteau*, *le sceptre et la couronne* que nous avons déjà vus dans le Guypuscoa; *les douze canons et les trois arbres de la même province* ; *à droite*, *des frètes*, *deux pots à feu avec leurs anses*, *cinq écus et cinq faces à côté de deux pals.*

Nous voyons, sur le palais d'Armendariz, *un écu parti de* 3, *et coupé de* 1, *avec un contre-écu sur le second abîme. Nous y trouvons en* 1 *une tour*, *en* 2 *deux vaches passant*, *en* 3 *une chimère ou lion rampant ailé*, *en* 4 *les chaînes de Navarre*, *en* 5 *deux autres vaches*, *en* 6 *une tour*, *en* 7 *tranché trois faces à chaque partie*, *en* 8 *deux chiens rampants.*

Sur une maison voisine de St-Saturnin, nous remarquons *un écu écartelé*, *ayant en* 1 *et en* 4 *une croix pleine avec un B*, *entre chaque bras*, *en* 2 *un chien passant devant un arbre*, *en* 3 *l'échiquier du Bastan.*

Les dalles tombales de l'église St-Nicolas nous présentent les écussons suivants :

1° Armes de don Miguel Yribarren, *en* 1 *écartelé*, *en* 2 *l'échiquier du Bastan*, *en* 3 *deux clés en sautoir*, *surmontées d'une croix de Malte*, *en* 4 *autre écartellement ayant en* 1 *et en* 4 *un chien passant devant un arbre*, *avec huit besants pour orle*, *en* 2 *et en* 3 *un fusil* ;

2° Tombeau de los Remachas Horméchéas : *deux chiens en pal*, *passant devant une croix confondue dans les feuillages d'un arbre* ;

3° Tombeau de Apezequia : *écu parti*, *ayant à droite les chaînes de Navarre en barre avec deux coquilles*; *à gauche*, *coupé et parti. Dans le haut*, *nous trouvons le roi sur un trône*, *l'épée à la main*, *les douze canons du Cuypùscoa*, *les trois arbres sur onde.* Les armes de Maria-Catharina Barbarena, femme du précédent, sont : *un écartelé*, *ayant en* 1 *la syrène portant le peigne et le miroir*, *en* 2 *quatre tours et le roi portant l'épée et la couronne*; *en* 3 *et en* 4 *l'échiquier de Bastan* ;

4° Le tombeau de Santiago Saralégui ne porte que les armes de Guypuscoa : *le roi assis sur son trône.*

Passons en revue les principales armes gravées sur les pierres tombales de la cathédrale de Tudèla.

Tombeau du comte Casteron : *un écu écartelé, portant en 1 et en 4 trois chiens passant devant un arbre, avec une étoilé et la lune au chef, et sept croisettes de saint André à la bordure ; en 2, un cheval passant avec huit écus à trois faces à la bordure ; en 3 une tour carrée et crénelée avec les mêmes pals à la bordure.*

Un second écu, placé sur la même pierre, répète le précédent, *sauf que le cheval est effacé, et que le troisième quartier porte un pont-levis (levadizo) à la place de la tour.*

Tombeau de Thomas de Carpio (médecin) : *un casque à plusieurs plumes en chef, le reste de l'écu écartelé présente, en 1 et en 4, un soleil à face humaine ; en 2, deux chiens rampant contre un arbre ; en 4, un chien passant devant le même arbre.*

Pierre tombale de Martin Gasc Conde de Mantessa : *trois faces séparées chacune par un levrier courant.*

Tombe de royal Sanchez : *un écu écartelé présentant, en 1, un objet informe sur une table, en 2, trois barres, en 3, sept molettes d'eperons, en 4, un lion rampant.*

Les armes de Murgutio y Caytan sont *un écartelé portant, en 1 et en 4, trois chiens passant devant un arbre, des branches duquel pendent deux pots suspendus avec des chaînes, en 2 et en 3, une croix pleine.*

Celles du marquis de Caste sont *écartelées avec cinq arbres à l'abîme, en 1, deux devises en devise avec trois étoiles, en 2, trois barres séparées par trois gerbes de blé, en 3, trois devises en devise, en 4, nu levadizo ou pont-levis.*

L'écu des Beray est un écartelé portant *une croix pommetée en 1 et en 4, un levadizo en 2 et en 3 avec une bordure occupée par huit chiens courants.*

Tombe des Olons : *écu écartelé ayant, en 1 et en 4, un soleil, en 2, un arbre avec deux chiens rampant contre le tronc, en 3, un chien passant devant un arbre.*

Le palais d'Espagnol a pour écussons *une croix en chef avec une étoile au centre et une autre étoile à chacun des quatre coins du quartier.*

Le reste de l'écu écartelé porte, *en 1, une croix ancrée, entourée de six tours placées en pal, trois à droite et trois à gauche, en 2, une croix ancrée, en 3, une tour avec trois étoiles en pal à droite, trois autres à gauche et une au-dessus des créneaux, en 4, une dextrochère portant un drapeau.*

Sur le palais de Jose Maistarena, paraît *un écusson écartelé avec un échiquier à l'abîme. Il porte, en 1, un croissant aux bords en échiquier, en 2, quatre faces, en 3, trois faces, en 4, trois pots à anse.*

Sur le palais des Irurtia, *un écartelé ayant, en 1 et en 4, cinq vergettes, en 2 et en 3, un arbre.*

Nous terminerons par l'écu suivant, modèle de complication héraldique : *parti de 3, coupé de 4 et recoupé de 1 au quartier supérieur de droite, il renferme les pièces suivantes : une croix pommetée avec huit tours en 1, un château à trois tours entourées de huit étoiles en 2, quatre pots à anse en 3, deux faces en 4, deux abarcas ou chaussures de peau en 5, les deux chiens se disputant un os, placés en barre en 6, une croix ancrée en 7, une dent à trois racines en 8, un lion rampant en 9, et deux lionnes rampant contre un arbre en 10.*

Ces écus nous donnent donc la preuve qu'en se rattachant à la politique de la Castille, la noblesse de Navarre répudia la simplicité de ses premières pièces héraldiques, pour adopter les complications espagnoles. Peu à peu, l'influence castillane devient plus générale, plus profonde, et les animaux d'origine vasconne, tels que la vache, le loup, le corbeau, l'ours, le cavali, se trouvèrent abandonnées pour les pièces aristocratiques de convention, telles que la tour, le lion, l'aigle, le cheval, les pals, la bande, le chien, les dextrochères, les cœurs, le soleil et le casque.

Mais pendant que les blasons particuliers allaient se compliquant et s'éloignant de leur origine, au point de devenir méconnaissables, par suite des alliances et des héritages, les armes des villes et des vallées, soustraites à ce double danger, conservaient plus intacte la simplité de leur origine; aussi, cette simplicité tranche-t-elle énergiquement encore aujourd'hui avec la complication des écus de la noblesse navarraise.

Nous avons déjà fait connaître les armes de Tudèla, de Pampelune et de Sanguessa, en nous occupant de ces trois villes; nous y ajouterons celles de Lumbier : *un château d'argent sur*

champ d'azur, surmonté d'une étoile et d'un croissant de lune du même métal.

Milagro reçut de Sanche-le-Fort le droit de mettre les chaînes de Navarre dans son écu, en récompense de la belle conduite des Milagrais qui prirent part à la bataille de Tolosa.

Les Roncalais s'étant signalés à la bataille d'Olaso, le roi Fortunio Garcia leur permit de porter *un champ d'azur au pont de trois arches d'or, sous lequel coulait une rivière avec trois rochers aigus au-dessus des eaux. Sur le pont était une tête de maure ensanglantée.* Plus tard, en 822, Sancho Garcia, voulant les récompenser de leur bravoure à la bataille d'Ocharun contre les Maures, confirma leur privilége de noblesse. En 1792, enfin, la résistance qu'ils opposèrent aux Français leur fit obtenir *un château et un levier.*

Mais nous nous occuperons avec plus de détails de ces armes glorieuses, en décrivant l'inscription du bourg de Santa Luce de Aretche, dans le Guypuscoa.

La vallée, la ville natale, remplacèrent toujours la famille pour l'homme simple qui ne pouvait s'enorgueillir de ses ancêtres directs. Aussi, le Basque aimait-il à graver l'écu municipal sur sa porte, comme nous l'avons vu en étudiant le Guypuscoa; lorsqu'il quittait sa vallée pour s'établir dans une contrée étrangère, il emportait avec lui les armes de son pays, les arborait sur sa demeure comme un consul fait flotter les couleurs de la nation qu'il représente. Cette énergique expression d'orgueil national s'est maintenue jusqu'à nos jours, et le Basque, transplanté sur un autre sol, répète encore avec la fierté des temps antiques : je suis des Cinco-Billas, je suis du Bastan, je suis du Lerin, je suis d'Hermani, comme les voyageurs latins et grecs auraient pu dire : je suis de Rome, je suis de Sparte. Nous n'en citerons qu'un exemple sur mille :

A Caporoso, une maison de très modeste apparence porte les armes de la vallée de Salazar : *un loup ravissant une brebis, passant devant un arbre.* Cet écu appartient à *Recard de Jarieta*, famille originaire de la vallée dont elle conserve l'écusson.

Nous pouvons donc résumer ainsi notre étude archéologique sur la Navarre.

Les Romains, très incomplétement établis dans le pays des Vascons et des Cantabres, ne paraissent y avoir fait d'autres

constructions importantes que celles des ponts de Tudèla et de Sanguessa ; n'oublions pas de remarquer que ces deux villes étaient situées sur les frontières de l'Aragon, partie de la Taraconnaise où leur domination était assez bien organisée.

Les Mores, établis dans la plaine de l'Ebre, n'y laissent aucun monument qui soit parvenu jusqu'à nos jours. Expulsés au commencement du XIIme siècle, ils n'avaient pas eu le temps d'y fonder les *alcazars* et les mosquées qu'ils élevèrent plus tard dans les provinces du sud, où ils avaienl répandu toutes les richesses de leur civilisation très avancée. La plaine de Tudèla et de Valtierra ne présentait donc, de leur temps, que des constructions grossières, semblables aux maisons arabes d'Algérie, des villages entourés de parapets en terre, et des tours à signaux en pisé.

Du côté des chrétiens, l'architecture romane des Xme et XIme siècles, arrêtée dans ses élans par la présence des Mores, et par la guerre incessante que se faisaient les deux races, ne produit que des œuvres très secondaires. Mais, au XIIme siècle, les Navarrais célèbrent l'expulsion des musulmans par la fondation de basiliques remarquables, parmi lesquelles se font distinguer celles de Sanguessa et de Tudèla.

L'effort architectural est loin de se ralentir pendant l'époque ogivale, et Pampelune, notamment, nous offre encore un ensemble remarquable et très complet de monuments religieux.

L'architecture civile et militaire, partageant la même hardiesse, produit, grâce à la richesse et à la prospérité du royaume sous les derniers monarques, les magnifiques châteaux d'Olite et de Tafalla. Mais Fernand subjugue la Navarre, et, pour lui ravir tout moyen de résistance, il fait détruire les châteaux et les forteresses de la féodalité. La noblesse, soumise par la force ou gagnée par les bienfaits, transporte aussitôt ses habitations dans les villes, emploie ses richesses à faire élever des palais, et consacre sa soumission en répudiant la simplicité de ses armes primitives, pour adopter les complications héraldiques dont l'écu royal lui donnait l'exemple.

FIN.

Tarbes. — Typographie et lithographie de TH. TELMON, imp. de la préf.

